

Université de Montréal

**Relativement à l'abstraction ainsi qu'à la génération d'éléments et  
de concepts extra-musicaux en composition**

par

Philip Pinard McManiman

Faculté de musique

Mémoire présenté à la faculté de musique  
en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en musique

Option composition instrumentale

Juin 2018



## Résumé

Le présent document est une analyse approfondie du travail compositionnel que j'ai pu effectuer lors de mes deux années à la maîtrise en composition instrumentale. Une première œuvre pour grand ensemble instrumental ainsi qu'une deuxième pour formation instrumentale incluant la voix y sont analysées. Les thématiques traitées sont, de façon dichotomique, cartésiennes et ésotériques.

Les détails techniques concernant l'harmonie, le contrepoint et l'orchestration y sont abordés. L'analyse met cependant l'accent sur la genèse des idées et leurs manifestations musicales par le biais de constructions conceptuelles. Je souhaite ainsi partager avec le lecteur mon processus créatif. J'espère, de cette façon, que le lecteur saura identifier des constantes sur lesquelles se construit mon langage musical.

**Mots clés:** Composition, ordres dimensionnels, fantaisie lyrique, symbolisme

## **Abstract**

This document is a detailed analysis of the compositional work that I have done during my Master in Instrumental Composition. A first work for large ensemble and a second one for instrumental formation including voices will be discussed in the following pages. The ideas of the following works are, dichotomically, cartesian and esoteric.

The analysis includes comments regarding harmony, counterpoint and orchestration. Though, the main focus of the exegesis is being put on the genesis of the ideas and their musical manifestations through conceptual constructions. I wish to share with the reader my creative process. That way, I hope that the reader will identify compositional constants on which my musical language is being constructed.

**Keywords:** Composition, dimensionnel orders, lyrical fantasy, symbolism



## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	ii
<b>Abstract</b> .....	iii
<b>Table des matières</b> .....	iv
<b>Liste des figures</b> .....	v
<b>Documents annexés</b> .....	viii
<b>Remerciements</b> .....	ix
<b>Introduction</b> .....	11
 <b>Chapitre 1. <i>Gravité, ou la vanité de sa nature morte</i></b>	
1.1 La genèse des idées.....	13
1.2 Astres et origines du monde.....	18
1.3 Humanité.....	29
1.4 Apocalypse.....	39
 <b>Chapitre 2. <i>Alter-é(e)go, ou les voies de la déliquesence</i></b>	
2.1 La genèse des idées.....	46
2.2 Premier acte	
2.2.1 b. Introduction.....	53
2.2.2 c. Épiphanie.....	57
2.3 Troisième acte	
2.3.1 a. Arsis.....	67
2.3.2 b. Thesis.....	73
2.3.3 c. Déchéance.....	79
2.4 Quatrième acte	
2.4.1 a. Annonciation.....	87
2.4.2 b. Damnation.....	91
<b>Conclusion</b> .....	98
<b>Bibliographie</b> .....	100

## Liste des figures

Les figures **1.** font référence à *Gravité, ou la vanité de sa nature morte*, **2.** à *Alter-é(e)go, ou les voies de la déliquescence*

<b>Figure 1.1.1</b> : Exemples d'asymptotes (verticale en pointillé, horizontale en bleu) .....	14
<b>Figure 1.1.2</b> : <i>Asymptote</i> pour flûte seule, divergence du climax.....	15
<b>Figure 1.2.1</b> : Dessin/plan visuel de conception .....	18
<b>Figure 1.2.2</b> : Accord symétrique.....	19
<b>Figure 1.2.3</b> : Disposition des instruments dans l'espace.....	19
<b>Figure 1.2.4</b> : Relation entre les nuances du cor, de la contrebasse et des cordes (mes. 9-12).....	22
<b>Figure 1.2.5</b> : Collision conceptuelle entre le cor et le hautbois (mes. 24).....	24
<b>Figure 1.2.6</b> : Fusion conceptuelle du piccolo et de la clarinette en <i>mi</i> bémol (mes. 36).....	26
<b>Figure 1.2.7</b> : Stabilisation rythmique du plan sonore des cuivres (mes. 36-39).....	27
<b>Figure 1.2.8</b> : Convergence des hauteurs des bois, des cordes et des rythmes des cuivres (mes. 40-41).....	28
<b>Figure 1.3.1</b> : Cantus firmus aux proportions générées par la suite de Fibonacci.....	30
<b>Figure 1.3.2</b> : Motif «cathédrale» et dernière séquence du CF au piano (une mesure avant E).....	31
<b>Figure 1.3.3</b> : Septième mode de Messiaen.....	32
<b>Figure 1.3.4</b> : Harmonisation en mouvement parallèle au chœur des bois, deux premières séquences (mes. 43-47).....	32
<b>Figure 1.3.5</b> : Opposition entre les motifs <i>legato</i> et <i>marcato</i> au piano (mes. 55-59).....	33
<b>Figure 1.3.6</b> : Harmonisation en mouvement contraire au quatuor à cordes, deux premières séquences (mes. 61-65).....	33
<b>Figure 1.3.7</b> : Deux suites superposées (mes. 79).....	35
<b>Figure 1.3.8</b> : Mode employé au piano à B <sup>7</sup> , et ses quatre variantes sérielles.....	36

<b>Figure 1.3.9</b> : Éclatement et pandiatonisme du CF, deux premières séquences (mes. 83-87).....	37
<b>Figure 1.3.10</b> : Trois éléments marqués au piano (mes. 87-90).....	38
<b>Figure 1.4.1</b> : Glissando orchestré (mes. 98-103).....	40
<b>Figure 1.4.2</b> : Imitations instrumentales sur le motif du CF (mes. 122-134).....	44
<b>Figure 1.4.3</b> : Enchaînement d'accords (à partir de K).....	44
<b>Figure 2.1.1</b> : Exemple de CF utilisé et transcrit.....	53
<b>Figure 2.1.2</b> : Entrées successives des voix <i>sotte voce</i> , approche bruitiste (mes. 6).....	54
<b>Figure 2.1.3</b> : Caractérisation des voix (mes. 20).....	56
<b>Figure 2.2.1</b> : Motif « <i>Spleen</i> », relayé de l'alto au violon II puis au violon I (mes. 1-5).....	57
<b>Figure 2.2.2</b> : Amplification émotionnelle et groupements des cordes (mes. 13-14).....	58
<b>Figure 2.2.3</b> : Contrebasse «spectre» (mes. 36).....	60
<b>Figure 2.2.4</b> : Les cordes enrichissent, en imitation, la texture du chœur (mes. 62-63).....	62
<b>Figure 2.2.5</b> : Convergence des textures (mes. 70).....	63
<b>Figure 2.2.6</b> : Commentaire orchestral ascendant, note tenue, puis chute (mes. 76-82).....	64
<b>Figure 2.2.7</b> : Commentaires et réponses du chœur (mes. 87-89).....	65
<b>Figure 2.2.8</b> : Envolée orchestral, orchestration d'un crescendo (à G).....	66
<b>Figure 2.3.1</b> : Développement par diminution rythmique (mes. 1-7).....	67
<b>Figure 2.3.2</b> : Motif pointu tiré de <i>II. Colère</i> (mes. 16).....	68
<b>Figure 2.3.3</b> : Extase de la soprano, convergence des hauteurs des cordes (mes. 30-31).....	69
<b>Figure 2.3.4</b> : Les cordes rouspètent (sur un motif tiré de <i>II. Colère</i> , mes. 32).....	70
<b>Figure 2.3.5</b> : Trois plans: pédale, <i>pizzicatti</i> et lyrisme (mes. 43-44).....	71
<b>Figure 2.3.6</b> : Texture d'imitation de la soliste au chœur (mes. 45-47).....	72
<b>Figure 2.3.7</b> : Enchaînement harmonique tiré de <i>II. Luxure</i> (mes. 54-57).....	73
<b>Figure 2.3.8</b> : La pédale de <i>ré</i> et son éclatement (mes. 59 et 87).....	75
<b>Figure 2.3.9</b> : Propulsion orchestrée (102-103).....	76

<b>Figure 2.3.10</b> : Deux formats de variation sur la pédale de <i>ré</i> (mes. 108).....	76
<b>Figure 2.3.11</b> : Ambiguïté entre un 4/4 et un 6/8 (mes. 136-139).....	78
<b>Figure 2.3.12</b> : Deux enchaînements harmonique principaux (mes. 153 et 245).....	79
<b>Figure 2.3.13</b> : Variations rythmiques des deux enchaînements harmoniques.....	80
<b>Figure 2.3.14</b> : Rires et folie en vocalises (mes. 162).....	81
<b>Figure 2.3.15</b> : Exemple de variation harmonique du motif maléfique (mes. 166).....	81
<b>Figure 2.3.16</b> : Variation féroce en glissement chromatique du motif maléfique (mes. 216).....	83
<b>Figure 2.3.17</b> : Virtuosité de la soprano en délire (mes. 228).....	84
<b>Figure 2.3.18</b> : Chœur gourmand qui parle (mes. 240-241).....	85
<b>Figure 2.3.19</b> : Convergence de clôture sur le rire endiablé de la soprano (mes. 249-255).....	86
<b>Figure 2.4.1</b> : Cadence de folie improvisée (mes. 1).....	87
<b>Figure 2.4.2</b> : Greffe du violoncelle au solo abyssal de la contrebasse à la douzième supérieure (mes. 13-15).....	89
<b>Figure 2.4.3</b> : Contrastes entre les deux gestes principaux alternés (mes. 75).....	92
<b>Figure 2.4.4</b> : Commentaire orchestral (à H).....	93
<b>Figure 2.4.5</b> : Orchestration d'un crescendo conceptuellement interrompu (de I jusqu'à la mes. 120).....	94
<b>Figure 2.4.6</b> : Contraction du geste «maléfique» (entre J et L).....	95
<b>Figure 2.4.7</b> : Texture chaotique (mes. 150-157).....	96
<b>Figure 2.4.8</b> : Hémioles en décalages (mes. 161-164).....	96
<b>Figure 2.4.9</b> : Clôture (à N).....	97

## Documents annexés

### 1. Clé USB

1. *Gravité, ou la vanité de sa nature morte* pour le Nouvel Ensemble Moderne (audio)
2. *Alter-é(e)go, ou les voix de la déliquescence* pour soprano, 7 personnages et quintette à cordes
  - a) I. c. *Épiphanie* (simulation audio)
  - b) III. a. *Arsis*, b. *Thesis*, c. *Déchéance* (simulations audio)
  - c) IV. c. *Damnation* (simulation audio)
3. Liste des citations mentionnées dans le chapitre 2.4 (document PDF)
4. *Quintette pour vents* (audio)
5. *Quatuor pour cordes* (audio)
6. Extrait du *Concerto pour flûte et orchestre à cordes, 3e mouvement* d'André Jolivet (audio)
7. Extraits de *Zipangu* de Claude Vivier (audio)
8. Esquisses de *Gravité, ou la vanité de sa nature morte*
9. Esquisses de *Alter-é(e)go, ou les voix de la déliquescence*
10. *Cantus firmus* employés à I. b. *Introduction*

### 2. Partitions<sup>1</sup>

1. *Gravité, ou la vanité de sa nature morte* pour le Nouvel Ensemble Moderne
2. *Alter-é(e)go, ou les voix de la déliquescence* pour soprano, 7 personnages et quintette à cordes
  - a) I. α. *Prologue*, β. *Introduction*, γ. *Épiphanie*
  - b) III. α. *Arsis*, β. *Thesis*, γ. *Déchéance*
  - c) IV. α. *Annonciation*, β. *Damnation*, γ. *Épilogue*
3. Listes d'adjectifs données aux choristes dans I. β. *Introduction*.
4. Listes de noms démoniaques données aux choristes dans IV. α. *Annonciation*.
5. *Asymptotes*, pour flûte seule

---

<sup>1</sup> Notons que sur les partitions, les sections sont démarquées par les lettres grecques indiquées.

## Remerciements

Je tiens, en tout premier lieu, à remercier mon directeur Denis Gougeon. Tout au long de mes études à la maîtrise, j'estime que sa supervision a su m'amener à pousser ma réflexion en lien avec les idées musicales et le geste créateur vers d'autres niveaux. Ses conseils m'ont à mon avis permis de m'émanciper des cadres de la tradition tout en ayant un respect pour ceux-ci. Ils ont su me faire réaliser les limites de la notation musicale et l'importance qu'elle soit au service de la musique (et non l'inverse).

Je remercie Alan Belkin pour son enseignement en composition lors de mes études au baccalauréat en écriture de la musique. Je considère que son enseignement m'a permis de développer mon métier de compositeur principalement à ce qui a trait à la forme et au discours musical. Je le remercie également de m'avoir incité à m'inscrire à l'Université de Montréal et ce pour toutes les nouveautés auxquelles j'ai pu être initié durant ces dernières années dans cette institution.

Merci à Véronique Lacroix, à Lorraine Vaillancourt, au Nouvel Ensemble Moderne pour la lecture de *Gravité* ainsi qu'à tous les musiciens impliqués dans la création de mon *quintette* pour vents et mon *quatuor* pour cordes. C'est vous qui m'avez permis de saisir la réelle nature de mon travail compositionnel et de développer une confiance par rapport à ma propre recherche musicale.

Je remercie Pierre Michaud de m'avoir initié à la composition assistée par ordinateur dans le cadre de son séminaire. Je remercie également François-Hugues Leclair pour son enseignement en orchestration au baccalauréat qu'il m'a permis de prolonger à la maîtrise lors d'un projet d'étude sur l'orchestration de Maurice Ravel.

Je tiens à souligner l'importance de l'enseignement de Marie-Andrée Benny lors de mes années en flûte traversière au conservatoire de musique de Montréal. Je la remercie pour toute la rigueur, la constance et la détermination qu'elle a su me permettre de développer.

Je fais un clin d'œil aux professeurs et enseignants Marlène Frigon, Kamel Belbahri, et Anne Bourlioux, du département des mathématiques et statistiques de l'Université de Montréal, qui ont su particulièrement et positivement influencer mon cheminement à la majeure en mathématiques effectuée parallèlement à la maîtrise.

Un ultime merci à Stéphane Merour, mon conjoint, pour son soutien et sa présence au long de chacun de mes projets.





## Introduction

J'ai désiré, au début de mes études au deuxième cycle, orienter mes recherches là où j'allais devoir sortir de ma zone de confort. J'avais un désir d'écrire pour des formations instrumentales qui m'étaient compositionnellement nouvelles et de traiter des thématiques spécifiques. Deux œuvres, aux essences opposées, naissent de mes recherches.

La première, écrite pour la formation instrumentale du Nouvel Ensemble Moderne<sup>2</sup>, se nomme *Gravité, ou la vanité de sa nature morte*. L'œuvre dépeint une évolution de notre univers à partir du «Big Bang» jusqu'à la fin d'une humanité fictive. Les idées musicales y sont principalement cartésiennes au sens où le comportement des instruments sont générés par l'interprétation en musique de concepts mathématiques et de lois de Newton en physique.

La deuxième porte le titre *Alter-é(e)go, ou les voix de la déliquescence*. C'est une fantaisie lyrique pour soprano solo, sept personnages (SAATTBB) et quintette à cordes. L'œuvre est construite à partir d'un livret que j'ai conçu sur les thématiques des vices et de l'émancipation à travers la marginalité. Contrairement à *Gravité*, l'ésotérisme et les sentiments humains sont au cœur des idées musicales de l'œuvre.

Au fil des prochaines pages, *Gravité*, ainsi que certaines sections ciblées d'*Alter-é(e)go*, seront successivement analysées. Les extraits clés seront accompagnés de figures musicales jugées pertinentes pouvant faciliter leur compréhension. Bien que certains points relatifs à l'harmonie, le contrepoint et l'orchestration pourront être soulevés, l'exégèse se concentrera principalement sur les constructions musicales à partir des idées les ayant générées.

---

<sup>2</sup> Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, percussion, piano et quintette à cordes. Dans le cas de l'instrumentation de *Gravité*, il y a une clarinette additionnelle jouant de la clarinette basse.

La recherche compositionnelle entamée dans les deux œuvres concerne des dimensions d'ordre extra-musical. Avant d'entamer leur analyse, établissons préalablement certaines définitions.

### Définitions

- 1- Une dimension musicale est considérée de base lorsqu'elle est une génération musicale autonome ne se référant seulement qu'aux matériaux qu'elle implique.
- 2- Une dimension est considérée d'ordre extra-musicale si elle est une génération musicale et qu'elle n'est pas entièrement incluse dans l'ensemble des dimensions de base.

### Remarques:

- 1- L'existence conceptuelle d'une dimension d'ordre extra-musicale est autonome. C'est son exécution musicale qui est impossible sans le support d'une dimension de base.
- 2- Il n'est pas exclus que les deux ensembles dimensionnels aient une intersection non-vide. Une dimension d'ordre extra-musicale peut générer d'elle-même ses dimensions de bases nécessaires à son exécution: elle se trouve alors dans l'intersection des deux ensembles.
- 3- Une dimension d'ordre extra-musicale est distincte de la dimension liant elle-même aux dimensions de bases qu'elle engendre.

### Exemples de dimensions de base

- 1- Les paramètres musicaux d'une notation musicale.
- 2- Les structures harmoniques de la tonalité.
- 3- Les algorithmes informatiques.
- 4- Un exercice d'écriture.

### Exemples de dimensions d'ordre extra-musicale

- 1- Dimension spatiale ajoutée par une disposition instrumentale spécifique.
- 2- Dimension théâtrale donnée à la musique par des bruits effectués par des chanteurs.

## Chapitre 1. *Gravité, ou la vanité de sa nature morte*

### 1.1 La genèse des idées

Avant d’entamer les études supérieures, mon travail compositionnel s’axait principalement sur la maîtrise des techniques d’écriture traditionnelles. On peut, à mon avis, observer la progression et la divergence de cette entreprise à travers mes œuvres ultérieures. Une vue d’ensemble est peut être obtenue en exposant quelques-unes d’entre elles. Mentionnons, par exemple, le *Quintette pour vents*<sup>3</sup> composé en été 2015. J’explore dans cette pièce les possibilités de l’hétérogénéité des timbres du quintette à vents et des harmonies attribuables au jazz bien présentes dans la musique des jeux vidéos RPG (jeux de rôles) japonais. La forme du morceau y est à l’image d’un schéma narratif typique de ce genre de jeux. Citons également le *Quatuor pour cordes*<sup>4</sup> qui a été écrit en hiver 2016 et qui est stylistiquement contrastant avec le *quintette*. C’est à travers cette œuvre que je me suis éloigné de la tonalité et de la modalité traditionnelle. J’y ai développé un lyrisme chromatique tout en y explorant l’homogénéité de l’ensemble. J’y relève également le défi d’élaborer un mouvement lent d’envergure.

Ces morceaux s’inscrivent dans une tradition et se sont révélés très formateurs. Néanmoins, la rigueur contrapuntique, harmonique et rythmique que l’on y retrouve peut engendrer un sentiment de rigidité au niveau de l’écriture en ce qui a trait à la métrique ainsi qu’à la notation. Il était devenu impératif pour mon métier de compositeur de dissocier la musique des barres de mesure afin d’émanciper mes élans musicaux. Une première tentative visant cette délivrance a été l’écriture d’une pièce pour instrument seul sans repère métrique. J’ai ainsi, préalablement à *Gravité*, écrit *Asymptotes* pour flûte seule en août 2016.

---

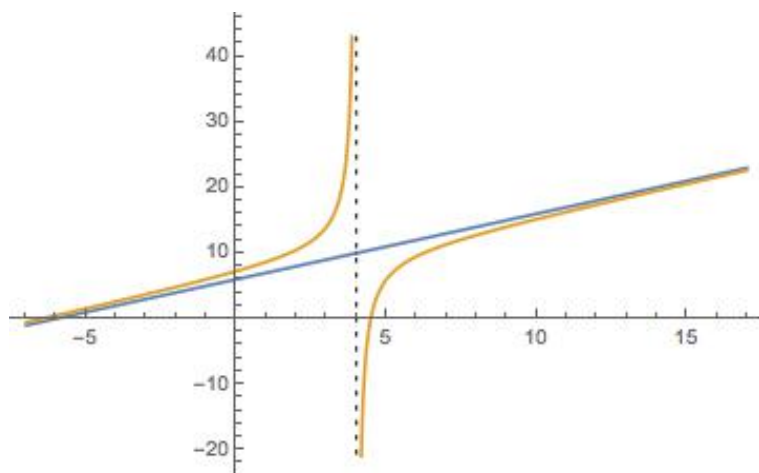
<sup>3</sup> Audio joint aux documents annexés

<sup>4</sup> Idem

Considérons la définition suivante afin de mieux comprendre sa genèse.

«Droite asymptote ou asymptote à une branche infinie  $\mathcal{B}$ , droite D telle que la distance d'un point de la branche infinie  $\mathcal{B}$  à la droite D tend vers zéro.<sup>5</sup>»

**Figure 1.1.1 :** Exemples d'asymptotes (verticale en pointillé, horizontale en bleu)



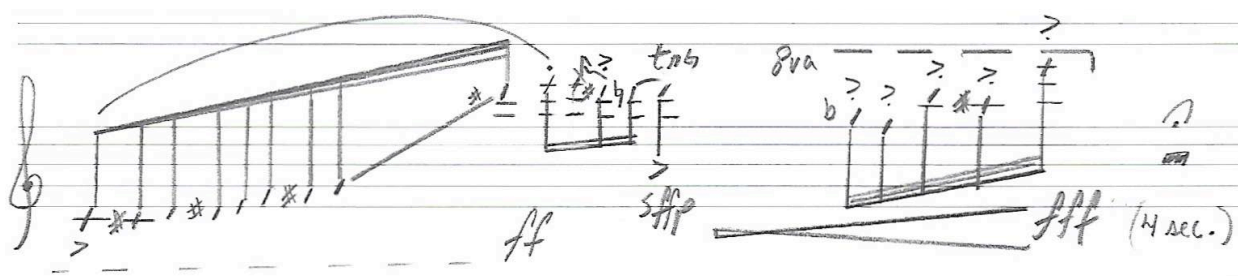
Une asymptote associée à une fonction mathématique est une droite, un axe imaginaire infini, qui ne sera jamais atteinte par sa fonction respective malgré qu'elle s'en approche infiniment près lorsque sa variable tend vers l'infini. J'applique cette définition musicalement dans *Asymptotes* en posant certaines dimensions musicales élémentaires de sorte à ce que les hauteurs sur les portées soient en fonction<sup>6</sup> du temps.

<sup>5</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/asymptote/6033#U0mQi7sRfPtSQJL.99>

<sup>6</sup> Posons cette paramétrisation comme étant cartésienne et d'un domaine dans  $\mathbb{R}$  et d'une image dans  $\mathbb{R}$ .

Les deux sommets musicaux d'*Asymptotes* sont inspirés différemment par cette définition. Le premier s'inspire d'une asymptote horizontale bornant supérieurement la courbe décrite par la flûte. Rappelons que cette borne conceptuelle n'est pas, et ne doit pas, être atteinte afin de respecter la définition. Le deuxième dépeint une asymptote verticale où la fonction tend «infiniment haut» et diverge en s'approchant d'elle. Elle se traduit musicalement par une élan vif dans le registre extrême aigu de la flûte disparaissant au moment de franchir l'asymptote (car la courbe associée n'y est pas définie).

**Figure 1.1.2 :** *Asymptote* pour flûte seule, divergence du climax



Cette façon de concevoir les courbes musicales mathématiquement dans *Asymptotes* fait lentement germer dans mon esprit une musique conceptuellement émancipée de la métrique traditionnelle. Elle se manifeste plus tard dans *Gravité*, ou la vanité de sa nature morte.

Lors de ma réflexion sur l'élaboration des idées génératrices de *Gravité*, j'étais parallèlement à la découverte du compositeur Arvo Pärt. Son langage actuel est principalement caractérisé par un procédé particulier. Baptisé *Tintinnabuli*<sup>7</sup>, cette technique compositionnelle fait entendre pour chaque son d'une ligne mélodique une note associée homorythmiquement intégrante d'un accord fondamental préétabli. Cette notion d'accord central m'avait fait réaliser que je n'avais encore jamais exploré le concept de polarité des hauteurs à l'extérieur d'un système tonal dans mes compositions.

<sup>7</sup> <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/selected-texts/formal-algorithms-of-tintinnabuli/>

C'est en réfléchissant sur ce concept que m'est venue l'analogie gravitationnelle: une force invisible mais omniprésente influençant toute interaction physique à notre échelle. Il est difficile de dissocier Isaac Newton de sa découverte: dans *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, il décrit mathématiquement la gravité et établit trois lois du mouvement qui lui sont associées. Je concevais qu'il pouvait être intéressant de faire une translation de ces lois physiques sur partition et d'appliquer ces concepts à des corps astraux représentés par des instruments de musique dans un espace quadridimensionnel<sup>8</sup> simulé sur partition.

Je me questionnais sur la façon de paramétrer l'interaction des instruments en fonction de ces lois. Les transfigurer d'un monde matériel à quatre dimensions sur une partition n'en impliquant que deux (le temps et les hauteurs) ne me semblait pas trivial. Ces restrictions m'ont mené à paramétrer la musique avec une dimension supplémentaire hors partition: la disposition des instrumentistes au sein de l'ensemble. En plus de gérer l'espace occupé par les sons, il devient possible de mettre l'accent sur la dissociation des timbres. Cet effet acoustique me semblait fortement désirable compte-tenu que je voulais dépeindre des objets indépendants dans l'espace et le temps.

En cogitant sur un titre de composition évocateur, on se rend compte qu'une représentation d'objets dans le monde tels qu'ils sont peut être associée à la nature morte<sup>9</sup> que l'ont retrouve en art pictural. De plus, j'apprécie stylistiquement l'ajout d'une touche dramatique dans mes compositions. J'étais donc fortement tenté par une sous-catégorie de la nature morte: la vanité.

Le Larousse définit<sup>10</sup> la vanité de la manière suivante: «Composition, nature morte le plus souvent, évoquant les fins dernières de l'homme». Incorporer la fin d'une humanité fictive à ma nature morte me semblait tragiquement efficace dans le but de rendre le récit formel de ma future

---

<sup>8</sup> Les trois dimensions de base et une quatrième associée au temps

<sup>9</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/nature\\_morte/153562](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/nature_morte/153562)

<sup>10</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vanité/81048>

œuvre intéressante. Je visais à provoquer, formellement, l'anéantissement fictif de la race humaine avec un grandiose et terrifiant phénomène céleste afin de lier les concepts de gravité et de vanité. Je pouvais, à ce point, anticiper la création d'une œuvre à programme pouvant être séparée en trois sections principales où le développement formel viserait les points suivants:

1- Une première section représentant la création du monde et le *Big Bang*. Elle dépeint le refroidissement de l'univers ainsi que l'interaction entre les corps célestes en chute libre dans le vide sidéral. La métrique n'existe pas et les rythmes instrumentaux ne donnent pas de sentiment de coordination. Tout gravite autour d'une note centrale.

2- Inspirée de son évolution au fil de l'histoire, je conçois une deuxième section impliquant un brin d'humanité ainsi que son développement occidental au sein d'une foi fictive. La vanité de l'humain et son attitude face à la nature y est dépeinte. Un sentiment de mesure commence à prendre place et le centre gravitationnel devient artificiel.

3- Une troisième et dernière partie déstabilise la vanité humaine avec une tragédie céleste: le soleil succombe à sa propre gravité et se transforme en un trou noir. La civilisation est vouée à disparaître. Cette course contre la montre doit être représentée à travers une musique strictement mesurée et accélérant jusqu'à la fin avec une corruption du centre polaire artificiel par celui de la réelle gravité (symbolisant la reprise par la nature du contrôle sur l'humain).

À partir de cette préconception, nous pourrions qualifier<sup>11</sup> l'œuvre qui suit comme étant une *musique représentative à enveloppe narrative avec contenu narratif*.

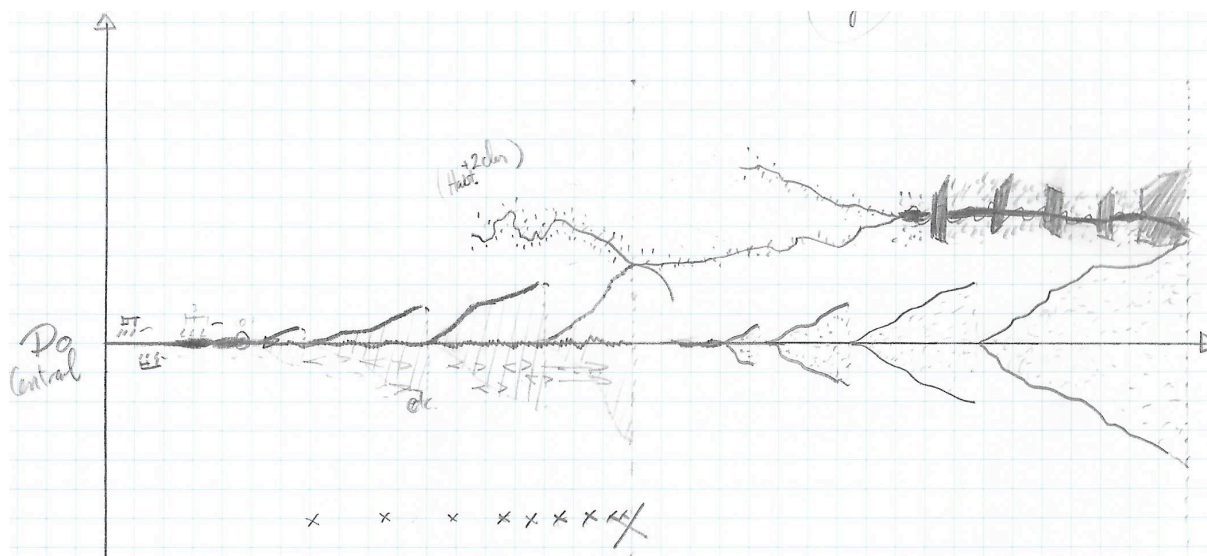
---

<sup>11</sup> LECLAIR, F.-H. (2014), Denis Gougeon: entre affect et narrativité. *Circuit*, 24(1), 50-65. doi: 10.7202/1023650ar

## 1.2 Astres et origine du monde

Avant d'entamer la composition de cette première partie, j'ai élaboré un plan visuel, une sorte de partition graphique, dans le but de diriger le geste compositionnel. C'était une nouveauté, compositionnellement pour moi, de m'aider d'un support visuel afin d'établir des courbes conductrices au sens macroscopique de la forme. J'y exploite pour la première fois l'aléatoire dans le but de brouiller la métrique.

**Figure 1.2.1** : Dessin/plan visuel de conception



### Geste $\Omega$ «Big-bang» (mes. 1- 6)

La composition commence avec le *Big Bang* et la création de l'univers. Ce cataclysme est symbolisé par une révélation progressive d'un accord symétrique centré au *do* central.

L'explosion est amorcée par le tam-tam associée à l'oscillation autour du *do* central au piano.

Cette résonance de départ est suivie par des entrées rythmiquement saccadées en augmentation.

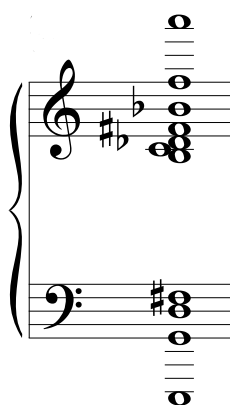
Ces entrées partent du cœur de la section des cordes (violon II et alto) et se meuvent jusqu'aux vents. Elles exploitent la disposition des musiciens dans l'orchestre et veulent donner

l'impression à l'auditeur que le coup initial a été amorcé là où se trouve le/la chef(fe) d'orchestre.

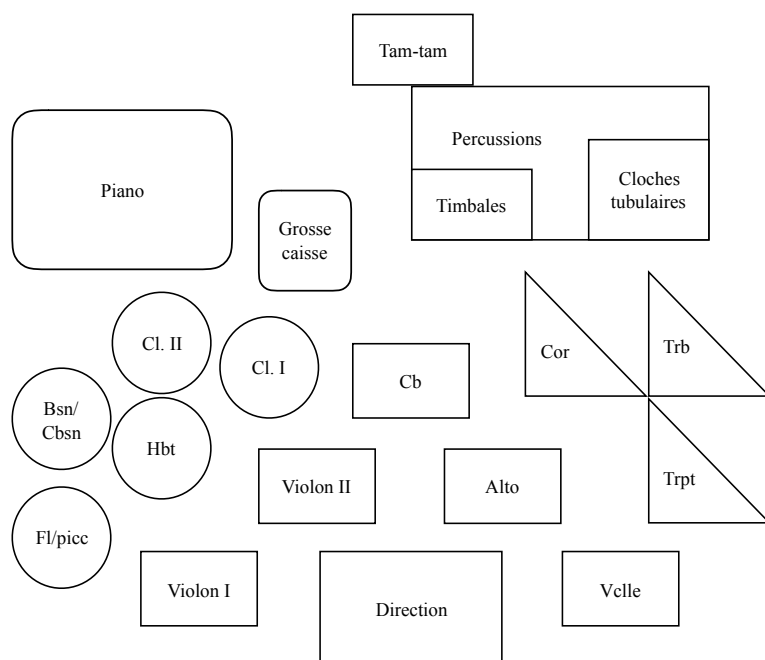


Elles permettent au *crescendo* global amplifié par l'accumulation des timbres superposés aboutissant au deuxième temps de la mesure 2.

**Figure 1.2.2 : Accord symétrique**



**Figure 1.2.3 : Disposition des instruments dans l'espace**



Le *Big Bang* est le moment où toute l'énergie et la matière apparaissent. L'énergie se disperse ensuite et un refroidissement s'amorce. Cette explosion est représentée par un accord révélé intégralement sur le deuxième temps de la mesure 2. Symétrique et centré au *do* central, cet accord expose d'un seul coup tout le matériel musical utilisé ensuite durant la pièce: les douze sons chromatiques (de la même façon que le cataclysme fait apparaître toute la matière de l'univers). Le refroidissement se manifeste musicalement par un *decrescendo* global, une augmentation rythmique générale, une disparition graduelle des instruments à vents et des *tremoli* chez les cordes. L'énergie et l'intensité s'estompent ensuite avec la convergence du quatuor à cordes vers un *do* central effectué sur des cordes légèrement moins appuyées qu'en jeu *ordinario* (créant un effet de masse particulier). Ce *do* central est articulé par la contrebasse et s'affirme en tant que centre gravitationnel sur le deuxième temps de la mesure 5. À la suite de la lecture de la pièce par le Nouvel Ensemble Moderne, j'ai modifié ce *do* originellement en harmonique naturel à la contrebasse par un son réel. Je désirais une brillance pour ce son que la transparence de l'harmonique n'arrivait pas à représenter.

L'écho du tam-tam de la première mesure est discrètement maintenu avec différentes baguettes à friction afin de maintenir une résonance. Le soutien d'un *do* mystérieux aux cordes ajouté à cette résonance crée une étrange atmosphère nouvelle visant à amener l'auditeur dans les confins de l'infini.

### Section A (mes. 6-28)

Le comportement du solo de cor débutant à la mesure 7 est inspiré par ceux des courbes musicales dans la composition ultérieure *Asymptotes*. L'instrument se dissocie contrapuntiquement de son environnement avec une indication *sans rigueur rythmique*. Chromatique, ascendant et ancré dans le centre gravitationnel (*do* central), l'objet céleste et solennel que se veut incarner le cor est restreint dans son élan lyrique de par sa paramétrisation restant à être définie.

Puisqu'un corps physique nécessite toujours plus d'énergie afin d'annuler la force gravitationnelle constamment appliquée sur celui-ci, je voulais dépeindre un effort dans la partie du cor. Pour ce faire, à chaque fois que le cor atteint un demi-ton supplémentaire de distance avec le centre d'attraction, il devra retourner sur le *do* immédiatement et rejouer tous les sons intermédiaires de l'intervalle précédemment atteint avant de l'accroître d'un nouveau demi-ton. Simplement, imaginons un sauteur en longueur revenant à son point de départ après chaque saut afin d'atteindre une nouvelle distance à chaque nouvel essai. Nommons ce motif attribué au cor «effort».

Cette conception est inspirée de l'inertie décrite par les deux premières lois du mouvement de Newton. Elles stipulent, grossièrement, qu'on peut utiliser un référentiel galiléen<sup>12</sup> et considérer la résultante de plusieurs forces appliquées sur un même objet comme étant une somme de vecteurs de forces.

Une interdépendance s'établit et trois plans hiérarchisés se construisent. Posons le cor comme étant l'objet indépendant et prioritaire. Son comportement influe directement sur celui de la contrebasse décrivant le plan secondaire de la gravité. Le troisième est celui des ondes

---

<sup>12</sup> Brièvement, un système de repérage où les objets soumis à aucune force s'y déplacent de manière rectiligne.  
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/référentiel/86636>

gravitationnelles dépeintes par les quatre autres instruments à cordes fluctuant en fonction de la disposition spatiale des interprètes.

**Figure 1.2.4 :** Relation entre les nuances du cor, de la contrebasse et des cordes (mes. 9-12)

The musical score for measures 9-12 features six staves: Cor (Horn), Perc. (Percussion), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Alto (Alto), and Cb (Double Bass). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and then to 3/4. The Cor part includes a '(mi-bouché)' marking and dynamic markings of <pp, p, pp, p, pp, and mf. The Perc. part consists of a single note in the first measure. The Vln. I and Vln. II parts have dynamic markings of p and pp. The Alto part has dynamic markings of p and pp. The Velle. part has dynamic markings of p and pp. The Cb part includes a 'glissando' marking and dynamic markings of p, pp, p, pp, and mp. The score illustrates the dynamic relationship between these instruments across the measures.

À la contrebasse, ce centre gravitationnel se stabilise sur un *do* soutenu et rigide mais chaque nouveau sommet chromatique atteint par la ligne du cor le déstabilise. La contrebasse oscille autour du pôle fictif en *glissando* avant d’y converger progressivement à nouveau et de s’équilibrer rythmiquement en augmentant ses durées rythmiques. Contrairement à la contrebasse partiellement noyée au sein des autres cordes, le timbre du cor perce plus facilement à travers l’ensemble. La complicité entre le cor et la contrebasse reste cependant conceptuellement équilibrée et cohérente.

Les autres cordes, quant à elles, réagissent en fonction de l’oscillation effectuée par la contrebasse qui fluctue en fonction du cor. Une onde circulaire commençant spatialement là où se trouve la contrebasse et traversant graduellement les autres cordes est orchestrée. Il est exigé à la

contrebasse d'être placée au milieu du quatuor afin d'obtenir l'effet stéréophonique escompté. Logistiquement, la section des cordes est symétrique: j'associe le violon II avec l'alto (soit un 1er groupe) et le violon I avec le violoncelle (un 2e groupe) puisqu'ils sont respectivement deux à deux équidistants par rapport à la contrebasse.

Il est voulu de percevoir l'onde de la manière suivante: lorsqu'elle s'approche d'un instrument (*i.e.* un corps céleste conceptuel), celui-ci effectue une *crescendo*. Il effectue inversement un *diminuendo* lorsqu'elle s'en éloigne. Un *diminuendo* succède immédiatement chaque *crescendo* compte-tenu que l'onde s'éloigne spatialement des corps une fois qu'elle les atteint et les traverse. Ceci explique que les décalages entre les soufflets en imitation des 1er et 2e groupes soient causés par les distances respectives entre ceux-ci et le centre gravitationnel. Cette orchestration associée à une logistique appropriée des instruments exploite une dimension d'ordre supérieur puisqu'elle donne un sens supplémentaire à l'audition qui n'est pas directement observable sur la partition seule.

À partir de la lettre A, les cordes génèrent l'atmosphère de la section. Les bornes laissées aux instrumentistes sont amplifiées au fil des mesures de façon à ce que l'intervalle engendré par les *extrema* des hauteurs de l'effet fantomatique soient équidistants au *do* central. Cet élargissement permet de créer un sentiment de progression. L'aléatoire y est exploité en laissant aux instrumentistes le choix des hauteurs ainsi que la façon de les exécuter. La texture globale engendrée par les rencontres dissonantes entre les instruments du quatuor se veut être floue et en perpétuelle mouvance en plus de donner un aspect organique à la section instrumentale.

Un nouvel élément/astre s'ajoute au système à la mesure 18 une fois que l'interaction entre le cor, la contrebasse et le quatuor est installée : le hautbois. Son comportement<sup>13</sup> similaire à celui du cor est, lui aussi, *sans rigueur rythmique*. Ce qui le distingue du cuivre, c'est son pôle: un *do* gravitationnel deux octaves supérieures à ce dernier (*do* central). Sa dynamique du mouvement est descendante (contrairement au cor ascendant).

---

<sup>13</sup> *i.e.* Sa paramétrisation similaire à celle du motif «effort» au cor

Selon la loi de la gravitation découverte par Isaac Newton, tout corps attire vers lui les autres qui l'entourent avec une force proportionnelle à sa masse. Le cor et le hautbois sont deux objets distincts se rapprochant l'un vers l'autre en vertu de cette loi. Ils entrent en collision à la mesure 25 où un climax local vient ponctuer la section. Cet événement est évoqué par le cor et le hautbois jouant à la mesure 24. La brutalité du choc s'accroît par un coup de fouet ainsi qu'un *pizzicato* à la Bartók au quatuor à cordes sur le premier temps de la mesure 25. Le hautbois est le premier à atteindre le *do* intermédiaire convoité, entre les deux pôles respectifs, par les deux corps célestes. Cette course fictive remportée par le hautbois cause la chute du cor vers son *do* d'origine où il disparaît. Cette descente m'a été inspirée par une analogie mettant en scène une mouche abattue et battant encore de ses ailes avant de mourir. Le cor trille le *do* quelques fois avant de disparaître tel l'insecte abattu. Cette chute est ornée par une contrebasse et un quatuor à cordes effectuant des glissements descendants en *diminuendo*.

**Figure 1.2.5 :** Collision conceptuelle entre le cor et le hautbois (mes. 24)

The musical score for measures 24 and 25 features three staves: Hbt (Oboe), Cor (Horn), and Perc. (Percussion). Measure 24 shows the Hbt playing a melodic line with a crescendo from *sfz* to *ff*, while the Cor plays a sustained note with a crescendo from *sfz* to *ff*. Measure 25 shows the Hbt playing a trill on a middle *do* note, while the Cor plays a trill on a lower *do* note. The Percussion staff has a rest in measure 24 and a sharp attack labeled 'fouet' and *ff* in measure 25. The time signature is 4/4.

Le résultat de cette collision et de la perte du centre gravitationnel est la destruction du système stellaire jusqu'ici établi. Le hautbois disparaît finalement à la mesure 28 tel un astre réduit en poussière à la suite d'un choc.

### Section A' (mes.29-42)

Un nouveau système est appelé à se former. C'est ce désir de transformation qui oriente l'élaboration de cette section caractérisée par des cliquetis disparates et aléatoires effectués par le quatuor, en arrière-plan, se voulant rappeler des interférences radios.

Deux nouveaux objets sonores y sont mis de l'avant: le piccolo et la clarinette en *mi* bémol. Leurs registres aigus contrastent avec ceux du cor et du hautbois de la section précédente. La partie du piccolo (entre les mes. 29-36) est une variante plus agitée et aiguë de celle du hautbois (entre les mesures 18 et 25). Quant à la clarinette, elle reproduit presque exactement la même ligne du hautbois mais en mouvement miroir à partir du dernier *do* de la ligne originelle. Résultat: les deux astres ont des pôles respectifs séparés par deux octaves leur permettant de converger symétriquement vers le *do* intermédiaire. Un trille constant au piccolo ainsi que des appoggiatures aux deux instruments rendent la texture très brillante. Remarquons qu'ils n'est indiqué *sans rigueur rythmique* à aucun d'eux; une lente progression vers un rythme et une métrique généralement plus définis et distincts s'amorce.

La relation entre le piccolo et la clarinette en *mi* bémol est calquée sur celle qu'entretenait le cor avec le hautbois: ils se rapprochent et se percutent à la mesure 36. Cette collision soude conceptuellement les deux corps par gravitation. Une nouvelle complicité est alors dépeinte de la manière suivante: les deux objets suivent une même courbe mélodique (à de petits intervalles près) jusqu'à la mesure 42. Ils ne sont, malgré cette promiscuité, jamais à l'unisson afin d'affirmer leur dissociation.

**Figure 1.2.6** : Fusion conceptuelle du piccolo et de la clarinette en *mi* bémol (mes. 36)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Fl/picc. and the bottom staff is for Cl. mi♭. Both staves are in 4/4 time. The Fl/picc. staff has a trill marked 'Trille vers le haut (1/2 ton)' and a triplet of eighth notes. The Cl. mi♭ staff has a trill marked 'Trille vers le bas (1/2 ton)' and a triplet of eighth notes. Dynamics include *f* and *mp*.

Entre les mesures 39 et 41, il s’effectue une convergence entre différents bois s’accumulant sur une constante diminution rythmique. Le retour du hautbois et de la clarinette en *si* bémol à la mesure 40 vient amplifier le sentiment de courbe et de convergence en ajoutant de la dissonance, en contribuant au *crescendo* global ainsi qu’en enrichissant la superposition polyrythmique en diminution.

Dès la fin de la mesure 30, la trompette et le trombone forment le plan secondaire de la section. Logistiquement, les deux cuivres à l’autre extrémité de l’ensemble par rapport aux bois se veulent affirmer une stéréophonie de plans. Le comportement des cuivres en mouvements opposés s’apparente au geste «effort» de la section A: ils évoluent chromatiquement à partir de leur pôle et donnent un sentiment de *sans rigueur rythmique* de par leurs rythmes distincts (floués avec un glissement de coulisse au trombone) et leurs nuances décalées. Leurs courbes opposées sont bornées par les mêmes *extrema* que celles progressivement changeantes dictées au quatuor à cordes à la section A. À la mesure 36, le plan s’homogénéise en articulation et les bornes respectives se fixent à l’atteinte d’une septième majeure de distance par rapport au pôle. Dans le but d’intensifier le geste orchestral culminant à la mesure 42, ils forcent progressivement leurs nuances, s’échangent des enflés et diminuent peu à peu leurs valeurs rythmiques. Le cor se greffe à eux à la mesure 41 et contribue à l’apport des cuivres relatif à l’élan de convergence globale de l’ensemble en accentuant divers temps en diminution rythmique.



**Figure 1.2.7** : Stabilisation rythmique du plan sonore des cuivres (mes. 36-39)

The musical score for measures 36-39 features two staves: Tpt. en do (top) and Tbn. (bottom). The Tpt. en do staff begins with a triplet of eighth notes marked *mp*, followed by a half note marked *f*, then a triplet of eighth notes marked *mp* with the instruction 'sans glissando'. The Tbn. staff starts with a triplet of eighth notes marked *mp*, followed by a half note marked *f*, and then a triplet of eighth notes marked *mp*. Both staves conclude with a triplet of eighth notes marked *subito mp*. The notation includes various accidentals and slurs to indicate the specific rhythmic and dynamic intentions.

Un plan tertiaire incorpore le glockenspiel et le piano. À la mesure 30, ils émergent et représentent les satellites respectifs du piccolo et de la clarinette. Ces ajouts discontinus en sonorité, aléatoires rythmiquement et en hauteurs, incarnent des débris orbitant respectivement autour du piccolo et de la clarinette. Chaotiques, ces éléments disparaissent lors de la collision conceptuelle à la mesure 36 (facilitant ainsi une transition vers une nouvelle texture globale).

L'arrière-plan au quatuor à cordes se modifie en fonction des changements apportés aux trois autres plans. La contrebasse, aux mesures 31 et 34, effectue des *glissandi* très étendus d'harmoniques naturels dans le but d'imiter des modulations de fréquences et ainsi contribuer à l'étrangeté de l'atmosphère créée par les interférences des autres cordes. Décaler les indications des nuances lors des cliquetis en usant de la disposition spatiale des instruments se veut donner un aspect organique au plan. Avec une section de bois et de cuivres en constante intensification, les cliquetis à la mesure 29 ne sont, *a priori*, pas assez puissants pour être perçus par l'auditeur durant toute la section A'. Quelques transformations s'imposent au plan afin d'assurer sa pérennité.

À partir de la mesure 32, les instrumentistes du quatuor remplacent tour à tour les ongles pour leurs archets. L'effet d'interférences est remplacé par un timbre global me rappelant le bruit d'un ordinateur de film de science-fiction en plein calcul (atmosphère spatiale et étrange désirée). Les nuances sont, à partir de la mesure 34, uniformes pour tout le quatuor et les gestes des instruments du plan s'homogénéisent. Au même moment que la collision entre le piccolo et la clarinette en *mi* bémol à la mesure 36, le violon I et le violoncelle changent leur technique d'archet *legato* pour le *ricochet*. Cette superposition de *legato* et de *ricochet* au sein du même plan glisse vers un ultime aigu à la mesure 41 afin de suivre le geste dessiné par les bois.

**Figure 1.2.8 :** Convergence des hauteurs des bois, des cordes et des rythmes des cuivres (mes. 40-41)

The musical score for measures 40-41 features the following parts and dynamics:

- Fl/picc.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *p* to *ff*.
- Hbt.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *p* to *ff* (marked *possibile*).
- Cl. mi.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *p* to *ff*.
- Cl. Si>II, b.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *p* to *ff*.
- Cor.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *sf* to *mf*.
- Tpt. en do**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *subito mp* to *sf* to *mp* to *sf* to *mf*.
- Tbn.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *subito mp* to *sf* to *subito mp* to *sf* to *subito mp* to *sf* to *mf*.
- Timb.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *subito mp* to *sf* to *subito mp* to *sf* to *subito mp* to *sf* to *mf*.
- Vln. I**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *ff* (marked *Ordinario, doubles cordes au choix*).
- Vln. II**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *ff* (marked *Ordinario, doubles cordes au choix*).
- Alto**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *ff* (marked *Ordinario, doubles cordes au choix*).
- Vclle.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *ff* (marked *Ordinario, doubles cordes au choix*).
- Cb.**: Starts at measure 40 with a triplet of eighth notes, then continues with a melodic line. Dynamics: *ff* (marked *Ordinario, doubles cordes au choix*).

\*6 - Notes dans l'ultime aigu au choix

## **1.3 Humanité**

Le chaos s'ordonne et, dans cette section, s'impose un brin d'humanité. J'y dépeins l'histoire occidentale à partir du développement chronologique de l'écriture musicale occidentale. Puisqu'elle est, tout comme ma propre culture, profondément teintée par les valeurs judéo-chrétiennes, ses religions y sont prépondérantes quant leur l'influence sur les idées musicales.

Le concept des modes plagaux<sup>14</sup> des modes ecclésiastiques authentiques me permet d'introduire ce brin d'humanité. La relation de quarte juste entre l'ambigus d'un mode et son plagal respectif m'amène à poser le *do* gravitationnel de la section précédente comme étant le pôle plagal d'un *fa* nouvellement central lors de toute la deuxième partie. Cette transition, ou corruption polaire, symbolise le désir humain d'adapter l'environnement à sa propre existence.

### **Partie B (cadence pianistique de la mesure 42)**

Le piano intègre la pédale de *fa* de la contrebasse et improvise durant quinze secondes sur un ton aux apparences<sup>15</sup> de *fa* lydien. Cette improvisation positionne le brin d'humanité socialement instable au centre d'un univers pouvant lui sembler incompréhensible. Il aura besoin d'un sens et d'une direction afin d'orienter son existence. L'humain commence à interpréter la nature avec des croyances religieuses dès la fin de l'improvisation où une nouvelle métrique, rappelant celles des séquences grégoriennes, s'installe. Un *cantus firmus* (CF, afin de simplifier la notation) prend à partir de là une importance motivique capitale.

Ce CF, j'ai voulu qu'il soit généré par la constate, considérée naturel, du nombre d'or ( $\phi$ ). Certaines proportions dans la nature s'identifient à  $\phi$ : la plus célèbre étant celles entre les différents termes de la suite réursive de Fibonacci. Celle-ci considère une suite de nombres

---

<sup>14</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mode-plagal-musique/>

<sup>15</sup> Notes communes entre *fa* lydien et le 7<sup>e</sup> mode de Messiaen

entiers où les deux premiers termes sont 1 et où tous les autres sont la somme des deux termes qui les précèdent. On obtient  $\{1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, \dots\}$ .

J'ai élaboré un CF composé d'une suite de séquences métriques successivement générées par la célèbre suite. Je pose la croche comme étant l'unité métrique et considère la suite à partir de 5 (le cinquième terme de la suite) par intérêt musical. Un enchaînement de séquences de plus en plus amples forment ainsi le CF (certaines libertés relativement aux valeurs longues et terminaisons en fin de séquence sont permises). Ce CF symbolise au sein de l'œuvre un idéal, une prophétie ou les dogmes d'une religion fictive.

**Figure 1.3.1** : Cantus firmus aux proportions générées par la suite de Fibonacci



Pour sa première audition, ses séquences devaient être clairement exposées par le piano. Chacune d'elles est articulée par un coup de cloche tubulaire dont le timbre accentue le caractère religieux désiré. La pédale du piano contribue également à ponctuer les séquences. De plus, sa résonance active crée une sonorité embrassant celle des cloches. Cette combinaison engendre ainsi une atmosphère brillante et austère qui, je trouve, s'apparente à celle obtenue par la réverbération d'une cathédrale.

Le piano expose une première fois le CF à deux voix (comme celles des prêtres chantant faux à l'octave). Les dissonances venant modifier les octaves parallèles définissent deux individus distincts et sérieux malgré leur pauvre intonation. Les «fausses notes» sont échangées entre les deux voix lors de l'exécution pianistique. On peut pousser la réflexion et considérer ces «fautes d'interprétation» telles l'exposition imparfaite du dogme par l'imperfection humaine.

Le CF se termine sur un motif constitué de trois coups de cloches tubulaires successifs. Ce motif est ensuite réutilisé à plusieurs reprises dans l'œuvre. Nommons-le «motif cathédrale». Remarque: le dernier intervalle que laisse résonner le piano à la fin du CF est une première tierce majeure. Son usage, comparativement à celui des intervalles parfaits, est tardif... tout comme son usage dans l'histoire de la musique chrétienne occidentale.

**Figure 1.3.2 :** Motif «cathédrale» et dernière séquence du CF au piano (une mesure avant E)

The figure displays a musical score for two instruments: Percussion (Perc.) and Piano (Pno.).

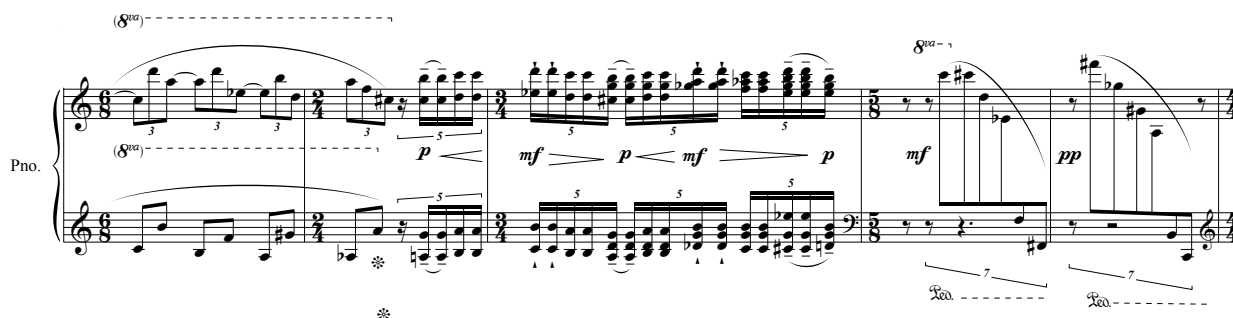
- Percussion (Perc.):** The staff shows three tubular bell strikes, each marked with a fermata and the instruction *laissez résonner*. The notes are G4, A4, and B4.
- Piano (Pno.):** The score consists of two staves (treble and bass clef). The right hand plays a melodic line with various intervals and accidentals, ending with a fermata and the instruction *laissez résonner*. The left hand plays a more complex, rhythmic accompaniment. A final asterisk (\*) is placed at the end of the piano part.

At the bottom left, there is a small asterisk (\*) followed by the word *And.*, indicating a tempo change.



symbolise la colère divine et le châtement des pécheurs. Notons que ce dernier motif apparaît lorsque le chœur atteint un sommet ou effectue un grand intervalle mélodique au sein d’une séquence.

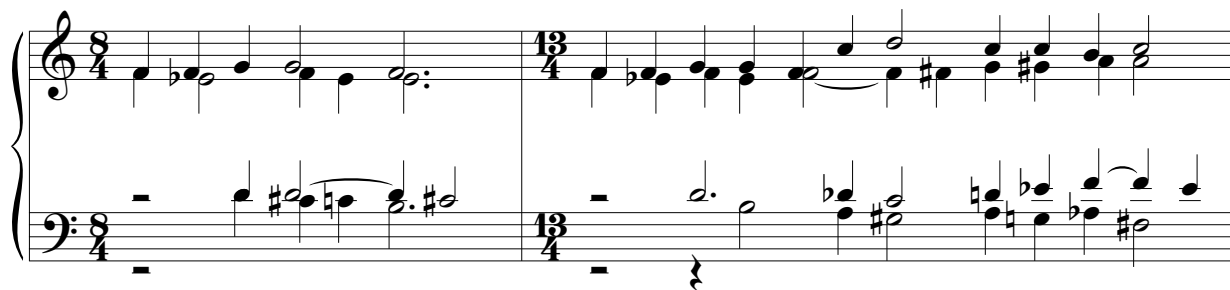
**Figure 1.3.5 :** Opposition entre les motifs *legato* et *marcato* au piano (mes. 55-59)



### Section B'' (mes. 61-76)

L’adoption du mouvement contraire succède à l’emploi du parallélisme. Puisque les techniques d’écriture baroques se sont développées sur ce type de mouvement, j’élaboré cette section en me référant au style de l’époque. Johann Sebastian Bach arrangeait, dans ses chorals bien connus, d’anciennes mélodies luthériennes. J’y harmonise, dans le même esprit, le CF à quatre voix au quatuor à cordes dans le septième mode de Messiaen.

**Figure 1.3.6 :** Harmonisation en mouvement contraire au quatuor à cordes, deux premières séquences (mes. 61-65)



J’indique aux instrumentistes de ne pas faire usage du *vibrato* afin de donner un sentiment d’interprétation baroque. Le caractère religieux est maintenu en employant le motif «cathédrale» aux cloches tubulaires (mesures 61, 63 et 66) articulant les séquences du CF harmonisées. Il est ensuite réaffirmé à la mesure 71 où s’initie une accumulation orchestrale éclatant à 73.

Le sommet de la mesure 73 se veut exprimer une rage, un désir ardent de rejeter le dogme religieux jusqu'ici adopté par la masse. C'est une «révolution instrumentale». Ce geste est lourd et dissonant dans toutes les sections instrumentales. Chaque croche est lourdement appuyée par la/le chef(fe) comme s'il/si elle désirait lui/elle-même abattre à coup de baguette le caractère religieux jusqu'ici développé. Une pédale à la contrebasse et au piano (un *si*) antagonise le pôle artificiel du *fa* central du CF par l'intervalle de quarte augmentée générée avec lui.

Le chaos engendré par une telle «révolution instrumentale» se manifeste par une superposition de mouvements différents attribués respectivement aux différentes sections instrumentales. Les bois aigus et le piano sont en mouvement parallèle, les cuivres sont en mouvement contraire entre eux, et le quatuor à cordes est en mouvement aléatoire (soit très disjoint et sans cohérence particulière). La clarinette en *mi* bémol, par surprise, est le seul instrument à maintenir un son à la suite du climax de ce conflit fictif à la mesure 75. De par sa diminution graduelle et l'exécution des derniers sons manquants du CF entamé dernièrement à 61, elle calmera l'ensemble et fera place à l'idée suivante (mesure 76).

### **Section $\Omega'$ (mes. 75-82)**

La section  $\Omega'$  est une variation du geste *Big Bang* ( $\Omega$ ) exposé au tout début de la pièce. Son amorce est l'arrivée de la clarinette en *mi* bémol sur la dernière note du CF. Ce rappel d' $\Omega$  vise à ramener brièvement l'auditeur dans une atmosphère spatiale et sans métrique apparente.

Une fois qu'ils ont rejeté la religion, les humains se sont principalement tournés vers la science dans le but de comprendre leur monde. Les sciences de la nature sont des constructions ayant pour but l'étude ou la recherche des constantes naturelles. Une de ces constantes célèbres est la série harmonique. Elle est intrinsèque à chaque son. Alors que le motif  $\Omega$  était originellement chaotique et fondé sur un accord symétrique centré au *do* gravitationnel, la variante  $\Omega'$  est un accord spectral calculé à partir de sa série harmonique et généré sur *fa* (référence aux vestiges du pôle artificiel dégénéré lors de la «révolution instrumentale»). Où une



construction sur le pôle artificiel arbitraire est cohérente avec sa nature, l'élaboration d'une telle manifestation se rapproche essentiellement d'une démarche savante et d'une prise de conscience. Elle s'oppose à la construction modale de départ dictée par le mode ecclésiastique lydien du CF.

Comme à  $\Omega$ , je voulais que  $\Omega'$  soit un geste de stratification en *crescendo*. Par contre,  $\Omega'$  est d'une nuance globalement douce et est rythmiquement en diminution jusqu'à ce que l'accord spectral visé soit entièrement exposé à la mesure 79. Afin de créer un sentiment d'accélération/compression, l'arpège spectral est divisé en deux parties. La première, incluant les partiels jugés espacés<sup>16</sup> entre eux, commence à partir de la fondamentale et est jouée par les cordes. La deuxième est distribuée avantageusement aux différents vents et commence au quatorzième partiel (à partir duquel tous les partiels supérieurs sont jugés proches<sup>17</sup>). Les bois y sont considérés plus sympathiques envers les dissonances serrées en considérant leurs timbres hétérogènes.

Au sein de chacun des deux sous-groupes, établissons une suite mathématique déterminant, en unité de croches, le nombre de temps successifs entre chacune des entrées instrumentales. Posons le nombre 1, soit un entier, égal à la valeur d'une ronde. Puis, attribuons la suite des termes de la suite harmonique  $\{1/n \mid n = 1, 2, 3, \dots\}$  au premier sous-groupe ainsi qu'une suite géométrique  $\{1/2^{(n-1)} \mid n = 1, 2, 3, \dots\}$  au deuxième. La durée entre les premiers et deuxièmes partiels du premier groupe sont ainsi une ronde ( $1/1 = 1 = \text{ronde}$ ), une blanche ( $1/2 = \text{ronde}/2$ ) entre les deuxième et troisième partiels, *etc.* Les premières entrées de chaque sous-groupes sont séparées par trois temps afin d'obtenir leurs terminaisons respectives à peu près en même temps.

**Figure 1.3.7 :** Deux suites superposées (mes. 79)

$$\left\{ \frac{1}{n}, 2^{-n} \right\}$$

<sup>16</sup> À plus d'une seconde majeure de distance.

<sup>17</sup> À la seconde majeure ou mineure de distance.

Au sommet de la courbe spectrale à la mesure 79 s'effectue une augmentation rythmique de façon analogue au refroidissement à la suite du *Big Bang* d' $\Omega$  (à la mesure 3).

### **Section B''' (mes. 83-96)**

Dans cette section, on retrouve un harmonieux mélange des matériaux qui ont été mis jusqu'ici en confrontation. Un dernier type de mouvement, qui a pu se développer après le mouvement contraire, est utilisé d'une façon analogue à celles du parallélisme et du mouvement contraire de B' et B''.

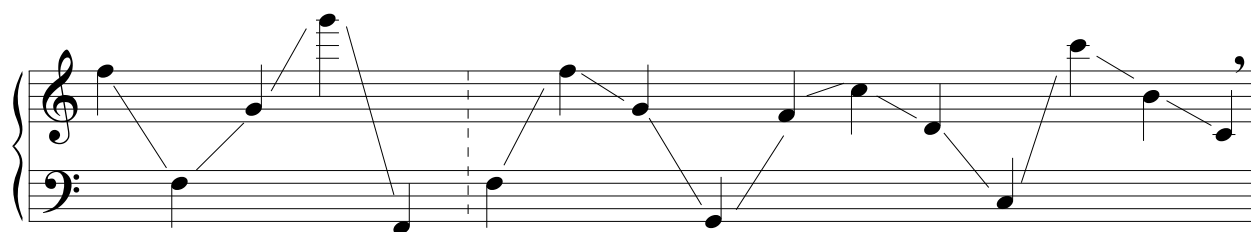
Au XXe siècle, les séries dodécaphoniques, les dissonances sans préparation, le pandiatonisme ainsi que les intervalles disjoints ont pris une place importante compositionnellement. Je me suis construit, à partir de ces éléments, un mode constitué d'une suite de demi-tons séparés par des intervalles aux choix. Ce mode n'utilise cependant pas les douze sons chromatiques. De la même façon que l'on procède avec une série dodécaphonique, j'ai étudié le mode rétrograde, miroir et rétrograde-miroir.

**Figure 1.3.8 :** Mode employé au piano à B''', et ses quatre variantes sérielles

The figure displays musical notation for a mode and its four serial variants. The top staff, labeled "Mode employé", shows a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F#4, G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, A5, Bb5, C6. Below this, a grand staff (treble and bass clefs) presents four variants: "Série originale" (top left), "Rétrograde" (top right), "Miroir" (bottom left), and "Miroir rétrograde" (bottom right). The "Série originale" and "Miroir" variants are written in treble clef, while the "Rétrograde" and "Miroir rétrograde" variants are written in bass clef. The "Miroir" variant uses a key signature of one sharp (F#), while the others use one flat (Bb).

Les vents à la section B''' exposent une invention subtile à partir du CF. Puisant dans le pandiatonisme ainsi que dans le mouvement disjoint des séries dodécaphoniques, le CF reste note par note inchangé malgré le fait qu'il soit éclaté sur tous les registres. L'orchestration imite la résonance d'une cloche tubulaire où chaque instrument joue une note du CF et la tient jusqu'à la fin<sup>18</sup> de la séquence engagée. Tous les vents superposés disparaissent en *diminuendo* à la fin de chaque séquence avant d'entreprendre la suivante. Ceci permet de les ponctuer tout en permettant aux instrumentistes de respirer. La nuance très douce qui leur est confiée permet à la section d'engendrer une atmosphère souple et brillante visant à mener l'auditeur dans un espace froid et paisible.

**Figure 1.3.9 :** Éclatement et pandiatonisme du CF, deux premières séquences (mes. 83-87)



De son côté de l'univers, le piano joue des courbes qui se dissocient de la texture obtenue par la variante du CF aux vents. Sa partie est grandement inspirée de la sienne dans B'. Indiquée *sans rythme marqué*, je conçois qu'elle soit interprétée sans sentiment de mesure afin de donner forme à de petits résidus stellaires déambulant dans l'espace sidéral. Elle alterne proportionnellement trois éléments contrastants construits sur les modes générés. Le premier est une courbe descendante, douce et *legato* (mes.84-86, 89, 94). Cet ensemble de gestes rappelle celui à B' ayant pour signification la miséricorde, la paix et le pardon. Invoquant quelque chose de plus austère, le second est modérément fort, sec, saccadé et ascendant (mes. 88, 91-93). Le troisième élément est un rappel de la polarité d'origine: le *do* gravitationnel.

<sup>18</sup> Par soucis de cohérence, excluons les dernières séquences de cette affirmation: là où le nombre de notes excède le nombre d'instruments à disposition.

Ce dernier prend la forme d'un *do* répété, enflé, et prend progressivement de l'importance une fois amorcé. Il devient musicalement central à partir de 96.

**Figure 1.3.10** : Trois éléments marqués au piano (mes. 87-90)

Ce retour du pôle gravitationnel instable représente le désir de la nature de se stabiliser et de reprendre la place qui lui est naturelle au sein des artifices de l'humain. Le *do* varie constamment d'un registre à l'autre sur tout l'*ambitus* du piano. Un élan hybride des trois éléments à la fin de la mesure 95, superposant deux variantes du mode, se veut guider l'auditeur vers le coup de fouet initiant la dernière partie de l'œuvre.

## **1.4 Apocalypse**

À partir de ce point, le brin d'humanité ne saisit pas la gravité de la situation. Sa vanité et son aveuglement volontaire vis-à-vis divers enjeux la mèneront vers sa perte. Un cataclysme céleste la dégénère: une supernova suivie de la formation d'un trou noir.

Toutes les idées musicales principales du morceau ont été jusqu'ici élaborées. Cette dernière partie les reprend et les compresse.

### **Section C: (mes. 96-111)**

Comme suit, cette section peut être analysée en deux sous-parties.

#### **Sous-section C( $\alpha$ ) (mes. 96-105)**

Un coup de fouet amorce la sous-section C( $\alpha$ ) (mes. 96). Le tremolo pianistique initie au même moment un motif inquiétant et transmet une idée d'instabilité: c'est le début d'une course contre la montre.

De ce tremblement jaillit le motif «effort» de la section A au piano maintenu jusqu'à la mesure 105. Chaque élan du geste, tout en augmentant son *ambitus* d'un demi-ton à chaque fois, est articulé par des interventions orchestrales (aux mesures 99, 101 et 105). Ces orchestrations descendantes sont des constructions d'intervalles de septièmes majeures superposées. Elles se veulent être auditivement lisses en articulant chaque note au vibraphone (afin de donner de la résonance et une définition au geste) puis en glissant les notes articulées lentement en *glissandi* au quatuor à cordes. Ces gestes, de caractère *dolce*, cherchent à rappeler la texture suave de la section A. La dernière intervention orchestrale (mes. 105) est spontanément d'une nuance forte et très sèchement articulée par souci de transition vers C( $\beta$ ).

**Figure 1.4.1 : Glissando orchestré (mes. 98-103)**

The musical score for measures 98-103, titled "Glissando orchestré", is written for a full orchestra. The percussion part (Perc.) features a vibraphone with a glissando marked *p* and *mp*. The piano part (Pno.) includes a section marked *p en dehors* and *simile*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Alto, Vclle., Cb.) all play a glissando marked *Con sord.* and *pp non vibrato*, with dynamics *p* and *niente* indicated.

**Sous-section C( $\beta$ ) (mes. 105-111)**

Le motif «Asymptote» est relayé par le hautbois à la mesure 106, la trompette en sourdine à la mesure 108, le cor à la mesure 109, la trompette à nouveau dans son registre aigu sans sourdine dans la même mesure, et finalement au cor à la mesure 110 avec le même trille sur *si* qu'à la fin de la section A.

En considérant la texture lisse et résonnante de C( $\alpha$ ), il était important d'y maintenir la résonance orchestrale. Pour ce faire, le piano abandonne le motif «effort» à la mesure 105, exécute la note *do* (retour du centre gravitationnel) et effectue un rythme chaotique, en maintenant la pédale de sourdine, sur n'importe lequel registre de l'instrument. Cet effet pianistique maintient la résonance jusqu'à la mesure 111.

Les autres instruments y effectuent des articulations sèches. Leur plan orchestral rappelle la texture chaotique et intermittente des «interférences» de la section A'. Les courbes ascendantes exposées en *pizzicati* aux cordes et en *staccati* aux bois sont des enchaînements d'intervalles de septièmes majeures et de neuvièmes mineures. J'orchestre ici aux cordes une courbe retrouvée dans mes esquisses de manière à ce qu'elle soit visible à l'œil nu sur la partition. Je brouille les chevauchements en ajoutant des dissonances aux points où, d'un instrument à l'autre, la courbe est relayée.

L'hétérogénéité des bois me permet l'attribution aléatoire, en fonction des registres instrumentaux, des notes de la courbe aux instruments. J'ometts d'utiliser l'intégralité de la courbe préétablie dans cette section instrumentale afin d'accentuer le sentiment d'imprévisibilité désiré. Des bruits stridents, courts et intermittents produits par le *waterphone* servent de liants homogénéisant le plan de ces aléas.

Aux mesures 110 et 111, les bois et le piano se superposent sur des rythmes distincts et des articulations variées dans le but de dépeindre la courbe en *crescendo*. Les cordes accentuent ce geste en glissant en *tremolo* jusqu'aux ultimes aigus. Les cuivres, ne contribuant pas à l'envolée, augmentent le volume et la force de l'orchestre sur leurs trilles. Ce geste met fin à la sous-section C( $\beta$ ) et est inspiré par une compression de la terminaison de la section A' (mesures 40 et 41).

### **Section D (mes. 112-121)**

Cette section représente l'implosion d'une étoile causant une supernova. L'événement musical est construit sur une suite d'accords pompeux en *do* majeur afin de mettre de l'avant son ampleur. Cette progression harmonique, entre les mesures 112 et 118, est la suivante: {I-IV-I-IV}, puis {I-IV-V}. Cette solennelle répétition plagale s'inscrit dans une reprise de la symbolique religieuse. Remarque: le dernier bloc harmonique (I-IV-V, mesures 116 à 118) est en augmentation métrique d'un temps à chaque nouvel accord (I sur deux temps, IV sur trois temps et V sur quatre temps) dans le but de créer le suspense aboutissant au climax local de la mesure 119.

La progression harmonique est défigurée, corrompue, afin qu'elle ne soit pas associée à la tonalité. Elle a ainsi un caractère délirant. L'enchaînement est très rapidement floué aux voix internes par du mouvement chromatique *legato* aux cuivres et des *glissandi* aux cordes. Ces conduites vocales visent les notes intégrantes des accords pompeux préétablis. Ces notes visées ne sont jamais exécutées simultanément d'un instrument à l'autre. Ainsi, aucune impression d'accord tonal classé traditionnel n'en résulte.

Les entrées en imitation successivement superposées des bois à la mesure 112 sont conceptuellement la continuité de la texture des interférences de C(β). Sur le même mode de neuf sons élaboré pour le piano à la section B''', les bois suivent une courbe descendante dès la mesure 112 puis ascendante entre les mesures 114 et 118 où toutes les voix visent un commun sommet orchestral au premier temps de la mesure 119. Ils s'imitent rigoureusement durant la descente. Quant à l'ascension, l'articulation, le rythme et les motifs varient entre eux.

À la mesure 119, l'enchaînement {I-IV-V} ne se résout pas sur {I}. La cadence est aussi altérée en changeant le *do* fondamental par un *ré* bémol. Cette résolution symbolise l'écosystème déséquilibré irréversiblement. Ce point de non retour est dépeint par un cycle de quartes augmentées descendant à la basse entre les mesures 119 à 121.



Un *diminuendo* orchestral est effectué durant ce cycle afin de préparer le coup de trompette à la mesure 111. Inspiré des sept trompettes dans l'Apocalypse<sup>19</sup>, la trompette annonce un fléau venant anéantir l'humanité.

### **Section E (mes. 122 jusqu'à la fin)**

Lorsqu'une étoile engendre une *supernovæ*, son noyau continue à subir un effondrement gravitationnel et se transforme progressivement en trou noir. Toute information (onde, matière, etc) franchissant une certaine frontière dans l'espace environnant le trou noir (appelée *événement des horizons*) est incapable de se détourner de son attraction. La section annoncée par la trompette véhicule un message inspiré de ceux des vanités en art pictural.

La métrique, très définie, est ternaire et valse jusqu'à l'anéantissement de l'humanité se rapprochant (à partir de la mesure 122) du trou noir jusqu'à la fin de la pièce. Le *tempo* est en constante accélération (*stringendo*) à partir de la mesure 122 en insistant toujours plus jusqu'au *presto e stringendo possibile* à la mesure 154. Ces accélérations sont dues à la nature des corps: plus un corps est près d'un objet massif, plus il subit son attraction gravitationnelle.

L'humanité attirée par le trou noir est incarnée par la trompette, le cor et un trio de bois dissonants rappelant la texture en mouvement parallèle du chœur des bois de B'. Ils exécutent successivement des entrées en imitation sur le CF. La trompette et le cor s'imitent presque strictement. Quant aux bois, leurs rythmes sont plus vivants et irréguliers afin d'améliorer le contrepoint des différents CF superposés. Chaque instrument dérive éventuellement du CF afin d'effectuer un mouvement ondulatoire convergent vers le *do* le plus près. Cette dérive arrive aux mesures 137 pour la trompette, 138 pour le cor et 149 pour les bois.

---

<sup>19</sup> Apocalypse, 8.6-11.19

**Figure 1.4.2** : Imitations instrumentales sur le motif du CF (mes. 122-134)

**K** Stringendo  $\text{♩} = 60$

Fl/picc. *mf* trio de bois en dehors

Hbt *mf* trio de bois en dehors

Cl. mib *mf* trio de bois en dehors

Cor *mf* en dehors

Tpt. en do *mf* en dehors

L'instabilité installée par le cycle de quarts augmentées à la fin de la section D est poursuivie jusqu'à la fin. En répétition et dans l'ordre, l'enchaînement harmonique est  $\{Do \#5\}$ ,  $\{fa\# 7+\}$ ,  $\{do 7+\}$ ,  $\{fa\# 7e\}$  majeure. *Do* étant le pôle gravitationnel et le *fa* $\#$  étant le pôle artificiel corrompu, le choix des accords ne permet à aucun de ces deux accords de s'affirmer en tant que pôle musical définitif. Remarquons malgré tout que c'est le pôle des humains de *fa* et non le *do* gravitationnel qui est déboîté. Le vice et la vanité humaine sont affirmés par la symbolique de l'intervalle de quarte augmentée bien connu pour être attribué au diable en musique.

**Figure 1.4.3** : Enchaînement d'accords (à partir de K)

Afin d'augmenter le sentiment d'instabilité, et ce jusqu'à la toute fin, une métrique binaire prenant progressivement de l'importance est superposée au mouvement de valse.

Symboliquement, même la métrique et les motifs du CF se compressent sous le poids de la gravité et se flouent.

L'approche de *l'événement des horizons* se manifeste avec le tam-tam à la mesure 155 partant de *niente* jusqu'à *fortissississimo*. À la mesure 158, la grosse caisse prend place. Elle imite un battement de cœur qui s'intensifie (celui le l'humain réalisant que sa fin est proche).

Tel un trou noir dévorant tout ce qui s'en approche, je voulais que le tam-tam ait le temps d'effectuer son *crescendo* assez long afin qu'il puisse absorber le volume sonore de l'orchestre. Il est indiqué, à la mesure 162, la possibilité de répéter les mesures 162 et 163 autant que désiré afin de bien construire cette présence. Le *stringendo* maintenu durant toute la section fait perdre progressivement à chacun des plans orchestraux leur définition et leur personnalité. Arrivé aux répétitions *ad lib*, il n'en résulte à l'audition qu'une seule et unique masse sonore lentement engloutie par la résonance du tam-tam.

La totalité de la masse cesse d'exister abruptement au point d'orgue de la dernière mesure. Cette disparition soudaine est la traversée de *l'événement des horizons*. Il est voulu de dépeindre la fin de l'humanité au même moment que se termine la pièce.

## Chapitre 2. *Alter-é(e)go, ou les voies de la déliquescence*

### 2.1 La genèse des idées

Une fois la composition de *Gravité* terminée, j'ai voulu explorer de nouvelles thématiques musicales. J'avais pour but de composer une seconde œuvre des plus contrastantes avec cette dernière. Alors que *Gravité* exploite des idées essentiellement cartésiennes tirées de la science et de l'observation de la nature et des corps dans l'espace, j'avais pour cette nouvelle œuvre un désir d'explorer des idées ésotériques et des rituels obscurs. Je passais alors d'une œuvre avec une certaine rigidité conceptuelle à une autre donnant une meilleure liberté d'interprétation des idées.

En ce qui a trait aux dimensions musicales d'ordres supérieurs, j'en cherchais d'autres que celles employées dans *Gravité* relevant de la disposition des instruments de l'orchestre. Je n'avais encore jamais composé pour la voix, ni orchestré le drame avec des personnages usant de mots et interagissant entre eux.

Je visais, dans une perspective dramatique, l'exploration musicale des sentiments humains ainsi que de sa conscience. Bien qu'au départ j'ai voulu dépeindre le côté ténébreux de sa nature, j'ai opté<sup>20</sup> ultimement pour l'opposition entre ses deux facettes dichotomiques: soit celles qui inspirent le manichéisme. Le manichéisme peut être défini comme étant la «conception qui divise toute chose en deux parties, dont l'une est considérée tout entière avec faveur et l'autre rejetée sans nuance»<sup>21</sup>. Je l'aborde, dans une nouvelle œuvre, par les concepts du bien et du mal où, dans les religions judéo-chrétiennes, le bien sert de base à la dialectique qu'est le mal.

---

<sup>20</sup> Dans le but d'explorer ce concept mais également de critiquer sa rigidité lorsqu'il est appliqué à la réalité.

<sup>21</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manichéisme/49145>

Au niveau compositionnel, je voulais amener le sujet de manière à la fois tragique et humoristique. La thématique est à la fois si ancienne et d'actualité que je désirais amener les auditeurs à se questionner différemment et avec ludicité sur celle-ci. La variété proposée par un choix thématique tournant autour des sept péchés capitaux était alléchante, tant au niveau dramatique que musical. C'est dans cette direction que j'ai orienté mon exploration.

Je gardais en tête le souci, concernant une éventuelle création de personnages, de ne pas les inscrire dans les stéréotypes sexistes encore aujourd'hui abondamment véhiculés dans cette société hétéronormative. Si je devais attribuer des vices *particuliers*<sup>22</sup> à des personnages respectifs, je n'allais pas, par exemple, attribuer la luxure à une femme ou l'orgueil à un homme. Par principe, si un personnage devait être au centre d'un drame humain au sein du récit à inventer, je n'allais pas victimiser un homme tout en considérant sa place actuelle (et depuis presque toujours) dans la société (et dans les œuvres lyriques en général)!

### **Instrumentation et genre musical**

L'œuvre est pour soprano solo, sept choristes/personnages (soprano II, alto I et II, ténors I et II et basses I et II), orchestre à cordes (la version ici présentée est une réduction pour quintette à cordes comportant un violon I et un violon II, un alto, un violoncelle ainsi qu'une contrebasse ayant impérativement une extension jusqu'au *do* grave) et un narrateur pouvant jouer de quelques instruments à percussion. La soprano solo incarne une personne autour de laquelle gravitent tous les autres personnages. Les sept autres chanteurs incarnent autant des états d'esprits de cette dernière que des manifestations symboliques de ses envies. Cette dynamique relative à la soliste s'apparente davantage à celle d'une fantaisie lyrique qu'à celle d'un opéra en prenant en compte

---

<sup>22</sup> Certains pourront critiquer le fait que le personnage principal, qui est une femme, vit tous les péchés et que, de ce fait, je lui attribue tous les vices (créant ainsi une contradiction avec ma démarche se voulant être féministe). À mon estime, que le personnage principal ait été une femme ou un homme, tous les vices font partie intégrante de l'humain de par sa nature. Je veux dépeindre l'expérience de ces multiples vices vécus par la soliste au fil du récit non pas comme étant une stigmatisation morale mais bien comme étant une émancipation personnelle face aux normes dictées par la société. La stigmatisation de la soliste au sein de l'œuvre, que je m'efforce de critiquer, n'est pas morale mais bien sociale.

que les autres personnages n'existent qu'à travers elle. Ce genre musical m'a permis une grande liberté formelle quant à l'élaboration du déroulement narratif donnant le résultat suivant:

=====

### Synopsis/résumé du déroulement narratif de l'œuvre:

## **I.**

### a. Prologue (pour narrateur)

Un narrateur hors du temps s'adresse directement au public et prophétise d'une manière poétiquement tragique et vague le déroulement de l'histoire.

### b. Introduction (pour soprano et chœur)

Une croyante d'une religion fictive pratique sa foi aux petites heures du matin. Or, envies et tentations s'emparent progressivement de toutes ses pensées jusqu'à ce que leur déni devienne impossible.

### c. Épiphanie (entrée des cordes)

La croyante n'en peut plus de nier ses envies et la monotonie de sa vie malgré les aspirations artificielles qui lui sont imposées par sa foi. Elle n'aura d'autre choix, pour sa propre émancipation, que de remettre en question ses pratiques. Ceci l'entraîne à accepter sa parcelle d'ombre l'incitant à s'imaginer divers scénarios où elle succombe à chacune de ses envies .

## II.

### a. Gourmandise (soprano I et II)

La soprano s’imagine succomber joyeusement à ses envies gourmandes en prenant tout dans une confiserie tenue par une joyeuse confiseuse.

### b. Avarice (soprano I et ténor I)

La soprano s’imagine croiser un mendiant lui demandant si elle a un petit rien à lui donner. Celle-ci lui explique son propre combat face à l'austérité. Le mendiant la prend en pitié et lui donne un petit rien qu’elle accepte sans retenue.

### c. Envie (soprano I et basse II)

La soprano s’imagine rencontrer «le Magnifique», ce prétentieux qu’elle envie tant et qu’elle ne peut s’empêcher d’admirer. Il tente de lui insuffler sa grâce qu’elle jalouse, mais en vain.

### d. Luxure (soprano I, basse I, et retour des soprano II et basse II)

Elle imagine un éphèbe péripatéticien lui faisant de l’œil et qui la fait succomber à la luxure sur place, dans une ruelle. Retour du «Magnifique» et de la confiseuse qui s’adonnent à un quatuor de voix tourbillonnant au rythme des pulsions sexuelles s’accéléralant chez les cordes. Ultimement, l’heure de la messe sonne.

### e. Acédie (soprano I, ténor II et sous-chœur avec les autres)

Des relents de sa foi lui causent des remords et elle s’imagine confesser son *spleen* à un prêcheur. Elle lui avoue sa paresse morale ainsi que la «perte de sa virginité (symbolisant son innocence perdue au fil de ses scénarios)». Choqué, il quitte le confessionnal. Deux nonnes outrées la saisissent et l’amènent devant un tribunal.

#### f. Orgueil (*tutti*)

Elle imagine tous les personnages, avec qui elle a ultérieurement interagi, témoigner de leurs rencontres avec elle lors d'un tribunal pipé ayant pour but de la condamner à mort. Les témoignages sont altérés en sa défaveur. Orgueilleuse, elle joue à leur jeu hypocrite et les retourne les uns contre les autres. Les personnages causent finalement une émeute.

#### g. Colère (soprano et une émeute sonore)

Sa soif de vengeance aveugle sa rationalité. L'idée d'une émeute où s'entretuent ses ennemis (la société) provoque chez elle une jouissance et une satisfaction haineuse. Elle s'adresse directement au public.

### **III.**

#### a. Arsis (*tutti*)

La soprano vit une euphorie due à son émancipation morale. Malgré tout, ce combat fictif contre la société sème tout doucement l'instabilité chez elle.

#### b. Thesis (*tutti*)

L'ennui de la monotonie de départ, décrite telle une bête furieuse qui s'est libérée d'une cage éphémère, la rattrape. Elle ne la fuira plus; elle décide de l'affronter en succombant et en embrassant davantage les ténèbres de plus en plus profondes de son être. Le mal devient pour elle une aspiration.

#### c. Déchéance (*tutti*)

Substances illicites et idoles maléfiques l'entraînent dans une décadence psychologique. Elle devient possédée du péché et perd toute notion de la réalité.



#### IV.

##### a. Annonciation (*tutti*)

Complètement absente dans les limbes de sa psyché, elle reçoit des manifestations démoniaques des péchés capitaux personnifiés. Celles-ci lui annoncent la damnation de son âme.

##### b. Damnation (chœur)

Les démons s'amuse à la torturer et à lui faire la morale maléfique. Tous les personnages sombrent en enfer.

##### c. Épilogue (pour narrateur, chœur et cordes)

Retour du narrateur s'adressant directement au public.

Fin

---

L'interaction entre la soliste et les autres chanteurs est représentative de l'évolution de la psyché de l'humaine au fil des sections. Il est observable macro-formellement que le chœur est initialement conceptuellement lointain et traité tel un écho des envies de la soprano. À la toute fin, les choristes sont près d'elle et sont matérialisés: ils interagissent alors directement avec elle.

La durée de l'œuvre est estimée entre 55 et 60 à partir d'un livret que j'ai élaboré<sup>23</sup>. Le présent document ne peut comprendre l'analyse de l'œuvre intégrale compte-tenu de sa durée. Les sections qui font l'objet d'une analyse sont les suivantes:

I.      b. Introduction  
          c. Épiphanie

III.     a. Arsis  
          b. Thesis  
          c. Déchéance

IV.     a. Annonciation  
          b. Damnation

Le titre de l'œuvre est *Alter-é(e)go, ou les voies de la déliquescence*. Tout comme *Gravité*, le titre a une forme classique avec une première partie concise ainsi qu'un sous-titre se référant à un classique de la culture générale. *Alter-é(e)go*, qui est un jeu de mot comportant *altérée* et la locution *alter ego* (traduction littérale *l'autre moi*), fait référence à la transformation de la soliste au fil du récit ainsi qu'à l'acceptation de sa propre nature. *Les voies de la déliquescence*, est également un jeu de mot se référant autant à *voies* qu'à *voix*. En ce sens, les tentations sont dépeintes comme étant des *voix* dans la tête de la soliste qui l'incitent à prendre les *voies* qui la guideront vers sa déchéance. Ces péripéties vicieuses, qui ultimement dégraderont sa personne, la rendent en ce sens *déliquescente*.

---

<sup>23</sup> Certaines citations et textes d'auteurs sont employés stratégiquement dans le livret.

## 2.2 Premier acte

### 2.2.1 - b. Introduction

L'essence de cette section m'a été inspirée par une œuvre documentaire radiophonique de Glenn Gould nommée *Solitude Trilogy, I. The Idea of North*<sup>24</sup>. Gould y superpose plusieurs conversations radiophoniques comportant une thématique commune nordique. Le contrepoint étant ce que je considère de plus fondamental dans mon langage musical, je me suis inspiré de cette superposition vocale et de cette émancipation du concept contrapuntique afin d'élaborer cette introduction à la musique bruitiste et symbolique.

Le fil directeur de cette section est la partie de la soprano solo. Plusieurs prières tirées de la chrétienté<sup>25</sup> sont enchaînées stratégiquement. Sur celles-ci, les choristes entrent et évoluent de façon à créer une tension et un climax. Ces séquences<sup>26</sup> monodiques sont de provenances anonymes. Je modifie le mode de ces lignes de sorte à ce que leur enchaînement crée une succession modale intéressante (*Agnus Dei* en lydien mais une terminaison en phrygien, *Ave Maria* en dorien, *Pater Noster* en phrygien).

**Figure 2.1.1** : Exemple de CF utilisé et transcrit

A - gnus Dé- i, \* qui tól-lis peccá-ta mún-di :

dóna é-is réqui-em. Agnus Dé-i, \* qui tóllis peccá-ta

múndi : dóna é-is réqui-em. Agnus Dé-i, \* qui tóllis

peccá-ta mún-di : dóna é-is réqui-em \*\* sempi-térnam.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eA4B9Iem83s>

<sup>25</sup> <http://www.sanctamissa.org/en/music/gregorian-chant/the-faithful/chants-of-the-church.pdf>

<sup>26</sup> Voir les documents annexés

### Agnus Dei (mes. 1-5)

Elle commence en répétant 3 fois (en constant *decrescendo*) l'*Agnus Dei*. Je désirais entamer avec une litanie à la fois commune et routinière: cette prière concise était tout-à-fait adéquate pour cette entrée. La soliste y dépeint la monotonie de sa pratique religieuse. Elle articule ses répétitions liturgiques avec le son d'une petite cloche de rituel mise à sa disposition. Elle en fera de même à la fin de chaque prière qui suit.

### Ave Maria (mes. 6-12)

La soprano change de prière et les voix lointaines de ses envies, représentées par les choristes, font successivement leurs entrées en *sotto voce*. Elles l'incitent à les écouter et à leur succomber. Pour ce faire, les choristes ont à leur disposition une première liste<sup>27</sup> de verbes appropriés qu'ils peuvent chuchoter de manière menaçante *ad libitum*.

**Figure 2.1.2 :** Entrées successives des voix *sotto voce*, approche bruitiste (mes. 6)

6 "Ave Maria"

S Solo

Sanc-ta Ma-ri - a, Ma-ter Dé - i, o - ra pro no - bis pec-ca - to - ri - bus,

± 3" ± 2" ± 3" ± 2"

S II *sotto voce, lointain et menaçant*  
(Paroles: liste 3)

A I *sotto voce, lointain et menaçant*  
(Paroles: liste 3)

A II *sotto voce, lointain et menaçant*  
(Paroles: liste 3)

T I *sotto voce, lointain et menaçant*  
(Paroles: liste 3)

<sup>27</sup> Voir les documents annexés

### **Pater Noster (mes. 13- 19)**

Les voix du chœur des vices sont à ce moment toutes présentes et actives: elles envahissent l'esprit de la soprano. Toujours successivement, les voix transitent vers une récitation ordinaire partant d'un *pianissimo* et en graduel *crescendo*. La soprano chante durant ce temps le *Pater Noster* implorant sa divinité de la libérer du mal qui la tente (alors que, dans les faits, les voix de ses envies se concrétisent).

### **Confiteor (mes. 20-29)**

La soprano cesse de chanter et commence la diction en boucle et en sanglots du *Confiteor*. Entre les mesures 20 et 27, les voix prennent successivement des caractères distincts, marqués et vicieux qui ne cesseront de se définir davantage une fois amenés, et ce au point d'être exagérés. On obtient alors un *crescendo* de caractères. Les choristes prennent alors une deuxième liste de verbes plus spécifiques afin d'accentuer le tourment de ces voix sur la conscience de la soprano psychologiquement souffrante. Notons que ces caractères respectifs à chacun des personnages seront maintenus individuellement durant toute l'œuvre.

À la mesure 27, toutes les voix incarnent leur caractère vicieux attribué. Ils changent une dernière fois de liste pour une dans laquelle les verbes au choix y sont, je considère, les plus forts sémantiquement. Particulièrement, ils sont dorénavant dits à l'impératif (comme si les envies ne tentent plus mais ordonnent bien à la soprano de succomber). De son côté, la soprano répète en boucle *stringendo* «Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa» en sanglotant toujours plus dans le but de construire un dernier *crescendo* avant l'agonie finale de la mesure 28. Puisqu'il est mentionné, notons bien à partir d'ici que le concept de boucle, ou de cercle vicieux, en est un exploité avec récurrence dans les autres parties de l'œuvre dans le but de construire des tensions.

Arrêt brutal et soudain de tous à la mesure 29 par le coup de point de la soprano sur le plancher (... lancer sa petite cloche serait également efficace!). Cet arrêt presque temporel nous rappelle que toute cette folie n'était qu'un mauvais rêve, de simples incartades morales en pensée.

**Figure 2.1.3 : Caractérisation des voix (mes. 20)**

20

**S Solo** *"Confiteor"*  
*mp* «(répétez, en sanglotant toujours davantage) *Quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere, mea culpa, mea culpa mea maxima culpa...*»

$\pm 1''$   $\pm 1''$   $\pm 1''$   $\pm 1''$   $\pm 1''$   $\pm 1''$

**S II** *"Gourmandise"*  
*(Prononcez rapidement et sèchement, de plus en plus)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

**A I** *"Orgueil"* *(Avec éloquence et articulation. Obstinément.)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

**A II** *"Colère"* *(Violent, agressant, menaçant)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

**T I** *"Avarice"* *(Inquisiteur, en devenant de plus en plus avare de syllabes)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

**T II** *"Acédie"* *(Sans rigueur)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

**B I** *"Envie"* *(En répétant jalousement les mots prononcés par les autres chanteurs dans un autre temps de conjugaison)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

**B II** *"Luxure"* *(Langoureux, lubrique)*  
*mf cresc.*  
*(Paroles: liste 2)*

### 2.2.2 - γ. Épiphanie

Les cordes font leur première apparition sur une entrée au caractère mystérieux et grave. Le thème «Spleen» est le premier exposé dès la première mesure par l’alto et les violons le relayant entre les mesures 1 et 6. L’élan est construit en arc: ascendant puis descendant. Les instruments s’accumulent, atteignent un sommet à la mesure 6, puis descendent jusqu’à la mesure 12 en laissant place à la soliste.

**Figure 2.2.1** : Motif «Spleen», relayé de l’alto au violon II puis au violon I (mes. 1-5)

β. Épiphanie

Grave ♩ = 56

Violon I

Violon II

Alto

*pp*

*mp en dehors*

*p*

*mp en dehors*

*p*

L’harmonie, bien qu’elle puisse parfois laisser paraître des accords s’apparentant à ceux de la tonalité, relève d’une conduite des voix chromatique. Elle n’est aucunement construite sur des fonctions harmoniques quelconques. L’intervalle de quarte augmentée, symbolisant le mal en musique, est ici privilégié à la basse (contrebasse) et le sera également durant toute l’œuvre.

## Section A

«Tentations, Ô tentations,  
sollicitations maléfiques,  
divines épreuves noircissant  
le cœur et dépravant l'esprit.  
Murmures, murmures de l'abîme,  
macabres, sinistres aliénations!  
Vésanies! Boulimies! Frénésies! Folies! AAaahh!»

Songeuse, la soprano reprend toute l'attention à partir de A où elle se remet tranquillement de ses émotions. Les cordes deviennent, à partir d'ici, une exagération des émotions de la soliste relatives au texte. On distingue un brève absence, entre les mesures 10 et 12 avec le repos de l'élan. Un grand effroi est obtenu entre les mesures 13 et 14 avec le mouvement contraire entre aigus et basses ainsi que le «crescendo de grain». Puis une phobie, une obsession, se construit entre 17 et 30.

**Figure 2.2.2 :** Amplification émotionnelle et groupements des cordes (mes. 13-14)

The musical score for measures 13-14 features the following parts and markings:

- S. Solo:** Treble clef, 3/4 time. Measure 13 contains a triplet of eighth notes (sol - li - ci - ta - tions) and a quarter note (ma - lé - fi - ques). Measure 14 has a half note (f). Dynamics: *f*.
- Vln. I:** Treble clef. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a half note. Dynamics: *mp* (cresc. de grain) to *f*.
- Vln. II:** Treble clef. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a half note. Dynamics: *mp* (cresc. de grain) to *f*.
- Al.:** Bass clef. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a half note. Dynamics: *mp* (cresc. de grain) to *f*.
- Vclle:** Bass clef. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a half note. Dynamics: *p* to *mp* (cresc. de grain) to *f*.
- Cb:** Bass clef. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a half note. Dynamics: *p* to *mp* (cresc. de grain) to *f*.



La ligne grave lugubre entre 13 et 23 pèse énormément sur l'atmosphère et donne un fil conducteur à la progression musicale. J'ai voulu la mettre de l'avant en la doublant au violoncelle. Le violoncelle et la contrebasse sont souvent groupés (de même pour les trois autres instruments) dans les élans musicaux au fil de l'œuvre. Puisque cette dichotomie instrumentale est fréquente, définissons un premier groupe (violon I, II et alto) ainsi qu'un deuxième (violoncelle et contrebasse).

Le climax de cette partie se construit dès la mesure 16. Au sein d'un même groupe, les rythmes commencent lentement, et homorythmie, puis se dissocient et diminuent en durées progressivement jusqu'à la mesure 24 où le chaos contrapuntique accentue l'obsession dictée par la soprano en constant *stringendo*. Le violon I joue la voix principale instrumentale alors que les deux autres instruments du premier groupe alimentent la polyrythmie. Le deuxième groupe y altère considérablement la texture en ajoutant des *pizzicati* en *ostinato* relayés construits sur la quarte augmentée. Là où est exposé le sommet du climax à la mesure 31, le rythme converge pour tous les instruments.

## **Section B**

*«Tenter de les fuir dans les litanies n'est que désaveu.  
Elles me suivent telle une ombre,  
une réflexion insidieuse épiait chacun de mes songes et désirs.  
À quoi bon renier ses démons? Pourquoi ce déni de soi?»*

Le climax de la mesure 32 fait place à un vide orchestral *recitativo*. Ce changement de cap radical permet la transition vers la partie B dédiée aux réflexions de la soprano sur sa condition humaine. Elles la mèneront, à la partie C, à l'acceptation de sa propre noirceur et à l'épiphanie concernant la nature de sa propre existence.

La partie B est un prolongement du récitatif où les cordes avec sourdines viennent amplifier un sentiment nébuleux relatif à ses réflexions. Des accords transparents et figés y mettent le temps en suspens. L'harmonie y est telle un cristal aux impuretés assumées: les dissonances sont à l'image du conflit intérieur nié par le manichéisme.

D'un grave abyssal, la contrebasse effectue un solo fantomatique créant contrepoint, réponse et contraste avec le registre de la soprano. Ce n'est pas un hasard si la contrebasse apparaît au moment où la soprano prononce «... telle une ombre...» à la mesure 36.

**Figure 2.2.3 :** Contrebasse «spectre» (mes. 36)

**B** Tempo primo ♩ = 58

S. Solo  
veu. Elles me sui - vent telle une om - bre,

Vln. I Con sord. *pp*

Vln. II Con sord. *pp*

Al. Con sord. *pp*

Vclle Con sord. *pp*

Cb Con sord. *pp en dehors*

La transition vers C, à la mesure 46, est marquée grâce aux sourdines en moins aux cordes. L'harmonie toujours nébuleuse est néanmoins plus opaque. Les *pizzicati* à la contrebasse permettent d'y articuler d'une façon nouvelle le discours d'une métrique changeante.

## Sections C et D

### Soprano

*«Épouses de la condition humaine,  
leur résister est en vain.  
Même le plus vertueux des saints,  
entre deux coups de fouet,  
fantasme d'une échappée  
entre Rome et Babylone...»*

### Chœur

*«Ces humains, ces être misérables...  
Pauvre sotte, c'est le moins qu'on puisse dire!  
Mais quelle hypocrisie!  
Mais quelle imposture!  
Inventions, chimères, (etc), à la hauteur  
de Rome et Babylone...»*

La soliste comprend maintenant qu'elle peut, avec une certaine retenue, laisser ses envies vagabonder. Elle accepte qu'elle n'est pas un être dichotomique et manichéen, n'étant que soit tout bon ou soit tout mauvais.

C'est pour cette raison qu'à ce moment-là le chœur des vices fait sa lointaine apparition (à partir de la mesure 58). Cette distance physique entre la soliste et le chœur serait très pertinente à considérer si l'œuvre était mise en scène. Au fil des mouvements, la soprano devient de plus en plus vicieuse au point de devenir mauvaise et complètement folle. Les choristes/vices se rapprochent constamment d'elle jusqu'à la toute fin où, pour la première fois, ils pourront avoir un contact physique avec elle. Cette distance et ce rapprochement symbolisent la concrétisation du mal qui s'empare d'elle à partir du moment où elle conçoit être en partie vicieuse de par sa condition humaine. Le chœur a, dans cette section, le rôle de commentateur de ce qui est dit par la soliste. Remarquons le contraste important de caractères entre la soliste qui est dramatique et le chœur qui est humoristique (à la manière de petits diables qui rient d'elle sur ses épaules).

À partir de C, le violoncelle expose un motif désiré lumineux repris par la soprano à la mesure 55. À ce motif vient s'opposer l'entrée ténébreuse des voix graves à la mesure 58 où de discrets rires sardoniques créent une brève atmosphère maléfique. Les cordes reprennent un rôle d'accompagnement au sens traditionnel durant cette section: elles font entendre certaines notes des entrées pour les voix. Elles enrichissent aussi les harmonies et l'articulations polyrythmiques véhiculées par le chœur.

**Figure 2.2.4 :** Les cordes enrichissent, en imitation, la texture du chœur (mes. 62-63)

The musical score for measures 62-63 features the following parts and details:

- Vocal Parts (S II, A I, A II, T I, T II, B I, B II):**
  - Lyrics:** "Pau-vre sot - te! C'est le moins qu'on puis-se di - re!"
  - Dynamics:** *p* (piano) at the start of the phrase, *mp* (mezzo-piano) for the second phrase.
  - Articulation:** Triplet markings (3) are present over the second phrase in all vocal parts.
- Instrumental Parts (Vln. I, Vln. II, AL., Vclle, Cb):**
  - Violins (Vln. I, Vln. II):** Play a triplet figure in measure 62, then a sustained note in measure 63. Dynamics range from *mp* to *mf*.
  - Alto (AL.):** Plays a triplet figure in measure 62, then a sustained note in measure 63. Dynamics range from *p* to *mf*.
  - Viola (Vclle):** Plays a triplet figure in measure 62, then a sustained note in measure 63. Dynamics range from *p* to *mf*.
  - Celli (Cb):** Play a triplet figure in measure 62, then a sustained note in measure 63. Dynamics range from *mp* to *mf*.
  - Articulation:** Triplet markings (3) are present over the first phrase in all instrumental parts.

Entre les mesures 62 et 70, les voix enchaînent leurs entrées en imitation. À la mesure 64, on obtient un contrepoint à trois éléments: la soliste enchaînant son texte, les alto et les ténors en imitation, puis les basses répondant à la soprano en élaborant sur l'imitation des altos et ténors.

À D se construit une accumulation sur l'imitation. Son fil conducteur est la ligne de la soprano atteignant son sommet à la mesure 70. Cet aboutissement est exagéré par un silence soudain pour tous à la mesure 71 devenant transition *piano* et *a cappella*. La soprano I, II et l'alto

Il y répète doucement leurs derniers mots de la mesure 70. Tous les chanteurs redeviennent brièvement homorythmiques sur la conclusion de la section au quatrième temps de la mesure 73 sur les mots «Rome et Babylone».

**Figure 2.2.5 : Convergence des textures (mes. 70)**

69

S. Solo: *f* deux coups de fouet, fan - tas - me d'une é - chap-pée,

S II: *mp* Chi - mères! Des ca - nu - lars! *mf* hau - teur

A I: *mp* Croire et go - ber ro - do - mon - tades! *mf* hau - teur

A II: *mp* Ca - nards! À la hau - teur *mf*

T I: *mp* Croire et go - ber ro - do - mon - tades! À la hau - teur *mf*

T II: *mp* À la hau - teur *mf*

B I: *mp* lu - sions! À la hau - teur *mf*

B II: *mp* In - ven - tion! À la hau - teur *mf*

Vln. I: *mf* arco *f*

Vln. II: *mf* arco *f*

Al.: *mf* arco *f*

Vclle: *mf* arco *f*

Cb: *mf* arco *f*

## Section E, F et G

E est un commentaire orchestral sur le motif «Spleen» exposé au tout début de d'*épiphanie*. L'altération chromatique ascendante de la ligne rappelle, je trouve, le lyrisme d'André Jolivet au début du III<sup>e</sup> mouvement de son *Concerto pour flûte et orchestre à cordes*<sup>28</sup>. Le sommet de l'ascension à la mesure 77 laisse paraître un *sol* bémol dénudé et tenu au violon I. Au niveau de la forme et de la transition, cette tenue est efficace dans le but d'anticiper la descente à 78.

**Figure 2.2.6 :** Commentaire orchestral ascendant, note tenue, puis chute (mes. 76-82)

The musical score for measures 76-82 is presented in two systems. The first system covers measures 76-78, and the second system covers measures 79-82. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Al. (Alto), Velle (Viola), and Cb. (Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The melodic line in Violin I is particularly prominent, showing a clear ascending trend followed by a descent.

<sup>28</sup> Voir les documents annexés

Soprano

«*Succomber aux envies,  
embrasser le nouveau moi,  
la délectation des ténèbres  
et les jubilations des nombreux vices...  
un par un!*»

Chœur

«*Succomber au mal,  
embrasser la chute,  
ainsi s'amorce la déchéance des ténèbres  
et la tromperie des nombreux vices!  
Ahh...»*

Cette chute aboutit à F: une section où les paroles de la solistes alternent avec les commentaires des sous-groupes du chœur. C'est une section au caractère délirant et langoureux: la soprano transite ici vers un niveau supérieur d'acceptation de soi et se projette succomber à ses envies.

**Figure 2.2.7 :** Commentaires et réponses du chœur (mes. 87-89)

The musical score for measures 87-89 is presented for four vocal parts: Soprano Solo (S. Solo), Soprano II (S II), Alto I (A I), and Bass II (B II). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in French. The Soprano Solo part begins in measure 87 with a rest, followed by a melodic line in measure 88. The other parts (S II, A I, B II) enter in measure 87 with a rest, then provide a response in measure 88. The lyrics for S II, A I, and B II are: 'la dé-ché-an - ce des té - nè - bres'. The lyrics for S. Solo are: 'la dé-lecta-tion des té - nè - bres'. The lyrics for A I are: 'ain - si s'a - mor - ce la dé - ché - an - ce des té - nè - bres'. The lyrics for B II are: 'ain - si s'a - mor - ce la dé - ché - an - ce des té - nè - bres'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs, as well as dynamic markings like *pp* (pianissimo) for the Bass II part.

Mis à part la contrebasse qui articule les métriques irrégulières, les cordes y prennent un rôle harmonique. L'harmonie évolue chromatiquement et très conjointement. Le violoncelle tient une particulièrement longue pédale de *ré*, entre F et la mesure 96, alors que les violons I, II et alto sont en *tremolo*.

Textuellement, la soprano est pleine d'espoir face à ses nouvelles ambitions. Les choristes, au contraire, reprennent ses paroles et les transforment en avertissements prophétisant son terrible sort.

Bref commentaire orchestral entre les mesures 93 et 96 où la métrique changeante et les enflés ornent l'harmonie cristalline tenue depuis F.

La brève section G est la conclusion du premier acte. À la mesure 98, un bref silence donne tout l'espace à la soliste avant une dernière envolée orchestrale *tutti* construite sur une pédale en *tremolo* de *sol#* (pédale de *ré* corrompue à la quarte augmentée). En disant «...un par un!», la soliste clôt le premier acte.

**Figure 2.2.8** : Envolée orchestrale, orchestration d'un *crescendo* (à G)

The musical score for Figure 2.2.8 illustrates the orchestral crescendo and the soloist's conclusion. The score is written for a full orchestra and a soloist. The tempo changes from *rubato* to *a tempo*. The dynamics range from *mf* to *ff*. The soloist sings "et les ju-bi-la-tions des nom-breux vices... Un par un!". The orchestration features a *crescendo* in the strings, with the violins and cellos playing a *tremolo* on *sol#*. The woodwinds and brass also contribute to the *crescendo*. The soloist's part is marked *p possibile* and *ff*. The score includes staves for S. Solo, S. II, A. I, A. II, T. I, T. II, B. I, B. II, Vln. I, Vln. II, Al., Vclle, and Cb. The tempo changes from *rubato* to *a tempo*. The dynamics range from *mf* to *ff*. The soloist sings "et les ju-bi-la-tions des nom-breux vices... Un par un!". The orchestration features a *crescendo* in the strings, with the violins and cellos playing a *tremolo* on *sol#*. The woodwinds and brass also contribute to the *crescendo*. The soloist's part is marked *p possibile* and *ff*.



## 2.3 TROISIÈME ACTE

Le deuxième acte, où la soprano expérimente chacun des sept péchés capitaux, se termine par la colère: section où la haine de la soliste face à la société est verbalisée et où est imaginée une émeute meurtrière à la suite d'un injuste procès à son égard. Le troisième acte est, pour la soliste, un retour vers soi où sa folie se construisant progressivement l'amène vers sa déchéance.

### 2.3.1 - III. a. Ars is

Le passage instrumental des mesures 1 à A est un retour au calme. Un enchaînement harmonique est une première fois exposé (mes. 1 à 6) dans l'aigu, puis une deuxième fois (mes. 7 à 11) en valeurs rythmiques diminuées dans le registre médium. Il est finalement altéré en geste de clôture *legato* entre les mesures 12 et 16. Une pédale de *ré* est présente durant toute cette transition: en commençant au violoncelle en harmoniques naturels lors des deux premières expositions, puis échangée entre le violon I et le violoncelle polyrythmiquement en harmoniques artificiels *staccati* lors de la troisième exposition.

**Figure 2.3.1** : Développement par diminution rythmique (mes. 1-7)

α. Ars is

Mysterioso  $\text{♩} = 65$  arco

Violon I

Violon II

Alto

Vln. I

Vln. II

Alto

*p* sans vibrato

*arco*

*pp*

*p* sans vibrato

*pp*

*p*

*pp*

## Section A

«Complète,  
enfin je suis complète!  
Dans les ténèbres, je fleuris telle une fleur du mal...»

Le motif aux rythmes pointus homorythmiquement partagés entre les mesures 16 et 19 est un pont dramatique entre la colère précédemment vécue par la soprano et son état émergent. Entre la mesure A jusqu'à la mesure 23, un *recitativo* articulé par les cordes prend place. Aux mesures A et 20, en particulier, les cordes ont un effet de tremblement symbolisant l'excitation de la soprano face à sa nouvelle liberté morale. Celui-ci se stabilise à la mesure 22 sur le mot «fleuris» amené par un *glissando* se posant sur un accord aux couleurs tendres d'une 13e de dominante. Son caractère, se voulant être terrible, est mitigé par le suave.

**Figure 2.3.2 :** Motif pointu tiré de *II. Colère* (mes. 16)

**Ritardando**

Vln. I

Vln. II

Alto

Vclle

Cb

*p*

*ppp*

*ppp*

*pizz.*

*arco*

*mp*

*ppp*

*mf*

*mf*

«Vicieuse! Je suis vicieuse et comblée!  
 Amorale! Je suis amorale et libre!  
 -Et c'est encore la vie car la damnation est éternelle<sup>29</sup>!»

Les mesures 24 jusqu'à 31 exposent une réelle euphorie. La soprano croit transcender son humanité et toute morale. Grandissante, cette euphorie se construit sur une incessante montée vers l'aigu. On peut également y observer une divergence du rythme chez les cordes. Constatons que leurs rythmes sont à la mesure 21 identiques et que l'homorythmie se détériore dès la fin de la mesure 22. Elle ne cesse de se corrompre jusqu'à la fin de la mesure 31 où, autant que possible, les instruments superposent des rythmes différents. Quant aux hauteurs, on peut identifier leurs divergences à la fin de la mesure 31 où le concept de l'asymptote (utilisé dans *Gravité*) s'y retrouve à nouveau et engendre son effet vertigineux.

**Figure 2.3.3 :** Extase de la soprano, convergence des hauteurs des cordes (mes. 30-31)

The musical score for measures 30-31 shows the following details:

- Tempo/Beat:** (♩ = 85)
- Soprano (S. Solo):** Measures 30 and 31. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note. The lyrics are "car la dam-na-tion est é-ter-nelle!".
- Vln. I:** Measures 30 and 31. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note. The dynamics are *f* and *f*.
- Vln. II:** Measures 30 and 31. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note. The dynamics are *f* and *f*.
- Alto:** Measures 30 and 31. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note. The dynamics are *f* and *f*.
- Vclle:** Measures 30 and 31. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note. The dynamics are *f* and *f*.
- Cb:** Measures 30 and 31. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note. The dynamics are *f* and *f*.

<sup>29</sup> Citation d'Arthur Rimbaud, voir les documents annexés

«*Plus un mot! Silence! Chut!*»

L'asymptote franchie au dernier temps de la mesure 31, la soprano quitte abruptement sa transe. Les cordes redeviennent abruptement homorythmiques, harmonieux et figuratifs de son dur retour à la réalité. Ils imitent son rythme comme s'ils se moquent d'elle, rouspètent et s'entêtent à ne pas obéir à ses demandes verbalisées.

**Figure 2.3.4** : Les cordes rouspètent (sur un motif tiré de *II. Colère*, mes. 32)

32

S. Solo  
mot! Si - lence! Chut!

Vln. I  
*ff*

Vln. II  
*ff*

Alto  
*ff*

Vclle  
*ff*

Cb  
*ff*

### **Section B, C et D**

À B sont les préliminaires de la chute de la soliste. Elle est soudainement rattrapée par un étrange sentiment qui lui est familier mais qu'elle n'arrive pas à identifier immédiatement. Le chœur de vices/envies commentant ses états d'âme est de retour.

## Chœur

## Soprano

«Mais quelle est cette sensation familière?»      «Le qui, le quoi, le où, le quand et le comment.  
 Vous vous posez trop de questions...  
 (rires discrets et ténébreux)»

L'alto seul prend place sur un «accord-tapis»<sup>30</sup> et réexpose le thème «Spleen». Je souhaite, à ce moment, que l'auditeur se doute que le sentiment ressenti par la soprano est l'ennui et la monotonie l'ayant poussée aux vices. Une fois la superposition des chanteurs terminée à la mesure 38, ils sont interrompus par un *pizzicato* avant de rire dans le silence résultant.

## Soprano

«Ce sentiment qui émousse l'âme  
 et rend l'existence morne...»

Figure 2.3.5 : Trois plans: pédale, *pizzicatti* et lyrisme (mes. 43-44)

The musical score for measures 43-44 features the following parts:

- S. Solo:** Soprano solo line with lyrics: "sen - ti - ment qui é - mous - se". It includes a melisma and a dynamic marking of *mp*.
- S II, A I, A II, T I, T II, B I, B II:** Chorus parts for Soprano II, Alto I, Alto II, Tenor I, Tenor II, Bass I, and Bass II. All parts sing "Com - plète!" with a dynamic marking of *pp*.
- Vln. I, Vln. II:** Violin I and Violin II parts. They play a rhythmic pattern with dynamics "Senza sord. pizz." and "arco".
- Alto:** Alto part playing a sustained note with dynamics "Senza sord. pizz." and "arco".
- Vclle:** Violoncello part playing a rhythmic pattern with dynamics "Senza sord. pizz." and "arco".
- Cb:** Contrabasso part playing a rhythmic pattern with dynamics "Senza sord. pizz." and "arco".

<sup>30</sup> Accord en arrière-plan

À C, la ligne de soprano atteignant son sommet à la mesure 44 décrit un arc. La suite du motif «Spleen» se poursuit à l’alto à la mesure 41 et se termine en devenant une pédale de *ré* dès la mesure 43. Les brèves interventions en *pizzicato* à la mesure 43 contrastent avec la pédale et le lyrisme de la soprano.

À la mesure 44, toutes les cordes progressent lentement et chromatiquement jusqu’à la mesure 49. Entre les mesures 45 et 49, une accumulation se construit avec les interventions en imitations au sein du chœur de plus en plus serrées. Ces imitations font écho au demi-ton chanté par la soliste sur «âme» ainsi qu’à d’autres de ses propres paroles ultérieures.

**Figure 2.3.6 :** Texture d’imitation de la soliste au chœur (mes. 45-47)

The musical score for measures 45-47 illustrates a texture of imitation. The Soprano Solo part begins with a melodic line marked *cresc.* and the lyrics "l'âme!", "L'âme!", and "Ahh". The other vocal parts (S II, A I, A II, T I, T II, B I, B II) enter in a staggered fashion, each imitating the Soprano's phrase. The Alto II part enters with "L'âme!". The Tenor II part enters with "L'âme!". The Bass I part enters with "Ahh" and "L'âme!". The Bass II part enters with "L'âme!". The dynamics for the imitations are marked *mp cresc.* for the Alto II, Tenor II, and Bass I parts, and *mp cresc.* for the Bass II part.

La contrebasse met un terme à cette progression avec un cadence parfaite, ici contextuellement remarquable, à la mesure 49. Considérons que ce genre de cadence tonale n’est pas employée régulièrement dans l’œuvre et que, culturellement, on s’y accroche facilement. Un dernier accord tenu par les cordes au troisième temps de la mesure 50 laisse la soprano dire ses derniers mots d’incertitude de la section.

D est une transition construite sur une suite d'accords prévue être employée dans le deuxième acte (II. d. *Luxure*). Les durées augmentent en commençant très brèves et terminent tenues à la mesure 57. Le chœur y fait échos à des mots d'extase, employés ultérieurement par la soprano, contrastant avec son nouvel et soudain état d'esprit morose.

**Figure 2.3.7** : Enchaînement harmonique tiré de *II. d. Luxure* (mes. 54-57)

The musical score for measures 54-57 of *II. d. Luxure* features five staves: Vln. I, Vln. II, Alto, Vclle, and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 55, then to 6/4 at measure 56, and finally to 3/4 at measure 57. The score shows a harmonic sequence where the duration of notes increases from measure 54 to 57. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) at the start of each staff and *ppp* (pianissimo) at the end of each staff.

### **2.3.2 - b. Thesis**

La soliste identifie l'ombre du *spleen* qui pèse à nouveau sur son âme mais ne l'identifie pas clairement aux auditeurs avant la toute fin de cette partie. Elle la décrit comme étant une bête sinistre mise en cage qui s'est libérée et qui est maintenant plus que jamais furieuse. Le *thesis* est caractérisé par deux éléments principaux. Le premier est sa longue pédale de *ré* (résolution sous-entendue du dernier accord de l'*arsis*) en *ostinato* qui se transforme et qui est relayé d'un instrument à l'autre. Le deuxième est le développement d'un motif «maléfique» de plus en plus présent.

## Mesures 59 jusqu'à E

### Soprano

«C'est elle... Elle, que j'ai cru tenir captive...  
Libérée de la prison de mes plaisirs éphémères,  
elle est prédatrice et plus que jamais furieuse!»

### Chœur

«C'est Elle?  
Cette grise et morose créature?»

L'*ostinato* s'impose immédiatement au violoncelle. La contrebasse effectue des *pizzicati* stratégiques afin de donner certains temps forts aux chanteurs et autres cordes. Le premier groupe des cordes s'approprie un motif harmoniquement chromatique et aide les chanteurs en anticipant leurs notes d'entrée (mes. 62 et 68).

À la mesure 74, le chœur cède brièvement son espace à la soprano. Le motif chromatique y est développé en diminution rythmique et en *crescendo* jusqu'au *forte* de la mesure 78 (où la soprano affirme «*elle est prédatrice...*»). Cette exclamation est un sommet local: les *pizzicati* de la contrebasse sont à ce moment plus rapprochés et font entendre l'octave inférieur.

## Section E

### Soprano

«Elle se cache!... Elle m'observe...  
Elle écrase, Elle tue les joies de vivre!  
Elle broie la moindre de mes envies!»

### Chœur

«Elle n'a d'yeux que pour vous!  
Avide de chair amusée!  
Affamée, déchaînée, enragée!»

La pédale est éclatée à partir de E sur deux octaves. Elle est relayée entre le violoncelle et l'alto. Le motif chromatique se brise rythmiquement à partir de la mesure 84 aux deux violons. Un motif que nous nommerons «maléfique» est exposé à l'alto à la mesure 85.



**Figure 2.3.8 :** La pédale de *ré* et son éclatement (mes. 59 et 87)



Telle une foule faisant *messe basse*, le chœur (sans les deux voix de basses) chuchote homorythmiquement des adjectifs décrivant la bête inconnue. Il se tait à la mesure 87 afin de laisser les basses doublées par les cordes graves exposer une ligne dramatique précédemment développée dans le deuxième acte. Les relais de la pédale sont entrepris par le premier groupe des cordes dans un registre plus aigu. Deuxième affirmation du motif «maléfique» à la mesure 90 se terminant sur une mesure de transition où la pédale ponctuellement en triolets se heurte sur un *pizzicato* «Bartók». Ce fracas laisse réapparaître la pédale à la contrebasse cette fois plus agitée.

À la mesure 92 y sont réutilisés les mêmes éléments exposés qu'à E (pédale de la contrebasse, *messe basse* du chœur, motifs chromatique éclaté et motif «maléfique»). Ils y sont superposés et comprimés.

La ligne dramatique des basses à la mesure 87 est également reprise dans l'aigu à la mesure 98 à la soprano II et l'alto I doublées par les violons. La pédale est à ce moment éclatée chez les trois autres cordes graves. Les basses, doublées de la contrebasse, corrompent le motif «maléfique» à la mesure 102 dans un caractère féroce où un *tremolo* donne l'élan propulseur vers F sur une autre reprise du motif «maléfique» au violon II.

**Figure 2.3.9 : Propulsion orchestrée (102-103)**
**Section F et G****Soprano**

«Elle éviscère même la pureté!  
 Je suis proie, je suis victime, et je sombre!  
 Mais jusqu'à mon dernier souffle, je lui résisterai!»

**Chœur**

«Sournoisement vous étreint...  
 Vous injecte son venin...  
 ... dépressif!»

Les quatre types<sup>31</sup> de voix du chœur chantent pour la première fois ensemble à l'octave (doublées par les cordes). La pédale est diminuée rythmiquement et devient un motif en triolets ayant deux formats: un descendant avec chevrons et un autre en broderie liée.

**Figure 2.3.10 : Deux formats de variation sur la pédale de ré (mes. 108)**

<sup>31</sup> Soprano, altos, ténors et basses.

Le chaos que suscite l'éclatement quasi aléatoire de la pédale mélangé à la métrique particulière des lignes chantées engendrent une dégénération passagère du sentiment métrique (qui est restauré à la mesure 111).

À G, on obtient une variation en trilles/*pizzicati* et compressée des mesures transitoires à 91 et 104. À la mesure 116, un *ritardando* général est effectué et les cordes exposent en quelque sorte les vestiges de la pédale. La soprano exagère une souffrance avec une grande liberté d'interprétation.

## **Section H**

La soprano reprend le contrôle sur sa peur et s'engage à combattre l'ennui en étant encore plus vicieuse et vile. H est un monologue parlé où la soliste pleine de rage change son rôle pour celui de la bête du *spleen*: elle devient prédatrice.

*«Je serai mauvaise... très mauvaise et très, très vile!  
Sans retenue, sans contrainte, sans loi ni morale!  
En le malheur des autres, je la traquerai!  
Dans l'ivresse, elle me baisera les pieds!  
Et par les rites, je lui ferai la peau!»*

Martial, une pédale autour de *do* commence. Le violoncelle effectue un motif similaire à un des formats de la pédale de *ré* employés à la section F (mesure 106). L'alto et les violons s'ajoutent progressivement. La métrique est un 4/4 initialement très affirmé mais elle deviendra ambiguë à la mesure 133 avec les ajouts progressifs de triolets. À la mesure 138, la métrique est transformée en 6/8 là où les choristes chantent d'anciennes répliques de la solistes tirées de l'*arsis*.

**Figure 2.3.11** : Ambiguïté entre un 4/4 et un 6/8 (mes. 136-139)

## Section I

### Soprano

«Je suis prédatrice et plus que jamais en vie!  
Que l'on sonne le glas! Fais tes prières!  
En garde, l'ennui!»

### Chœur

«N'avez-vous pas peur dans votre candeur?  
N'avez-vous pas craintes?  
Ni n'avez vous pas dédains?  
N'êtes-vous pas troublée?  
Et ne craignez-vous pas le démon de midi,  
les démons de minuit  
et les relents de l'acédie?»

Entre I et la mesure 144, les cordes font de brèves allusions à la pédale de *ré*. À la mesure 141, le violoncelle transmet le motif qu'il entretenait à la section H à la contrebasse. Ce même motif est immédiatement varié au premier violon à la mesure 142. Finalement, il est répété en boucle, en accumulation et en octaves entre les mesures 145 et 150 où le *tutti* est homorythmique.

Terminaison parlée de la soprano seule à 152: l'identité de la bête qu'est l'ennui est enfin révélé de manière explicite à l'auditeur.

### 2.3.3 - c. Déchéance

Ici commence la chute de la soliste dans l'abîme de sa psyché tordue et malicieuse. L'absence de morale, consommations illicites et idoles ténébreuses sont les éléments d'un mélange propice à la rendre folle et déconnectée de la réalité.

La section de la déchéance peut être résumée à 3 éléments. Les deux premiers sont deux principaux enchaînements harmoniques (la première étant explicitée entre les mesures 153 et 156, la deuxième entre les mesures 245 et 248) en trois versions rythmiques et deux lignes de basse. Le troisième est une série d'harmonies variées sur le motif «maléfique».

Le premier enchaînement à la mesure 153 est la première version rythmique et la première ligne des graves.

**Figure 2.3.12** : Deux enchaînements harmonique principaux (mes. 153 et 245)

Agité ♩ = 155

Réduction, cordes

The figure displays two systems of musical notation for string quartets. The first system, corresponding to measures 153-156, is marked with a forte (ff) dynamic and a tempo of 155 beats per minute. It features complex harmonic structures with multiple accidentals and a 3/4 time signature. The second system, corresponding to measures 245-248, is marked with a fortissimo (ffff) dynamic and includes a change to a 2/4 time signature. Both systems show intricate chordal textures and melodic fragments for the string ensemble.

**Figure 2.3.13** : Variations rythmiques des deux enchaînements harmoniques

Première variation, deuxième ligne grave

Réduction,  
cordes

*mf*

Deuxième variation, première ligne grave

Réduction,  
cordes

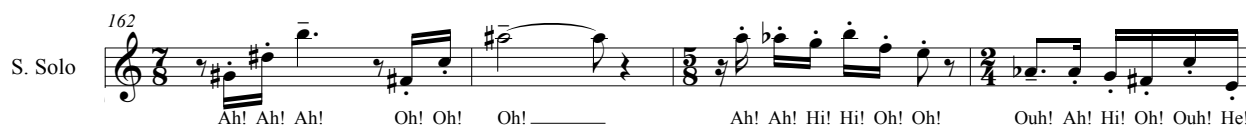
Troisième variation, première ligne grave

Réduction,  
cordes

### Mesures 158-167

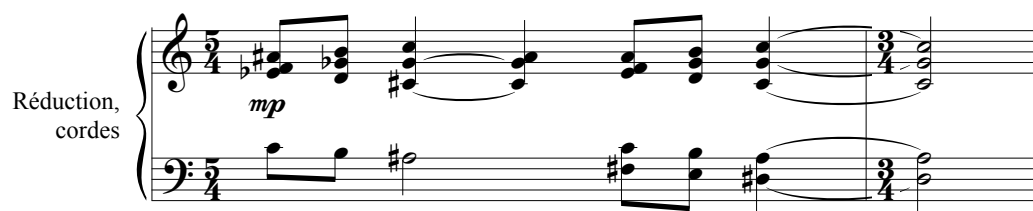
«*Que m’envahisse l’ivresse du vin  
et que celle-ci me confère ses pouvoirs divins!*»

**Figure 2.3.14** : Rires et folie en vocalises (mes. 162)



Les enchaînements harmoniques 1 et 2 sont greffés et repris en *pizzicati* aux violons et le violoncelle sous la première version rythmique et la deuxième ligne des graves. Agile, et ayant encore toutes ses facultés, la soprano effectue de vilains rires en vocalises. La première harmonisation du motif «maléfique» à la mesure 166 est voulue élégante et *arco*.

**Figure 2.3.15** : Exemple de variation harmonique du motif maléfique (mes. 166)



### Section J

«*Que tous admirent ma splendeur!* (rôt)  
*Que je sois louée telles mes vieilles idoles!* (rire hideux puis hoquet)»

Reprise plus lente des mesures 153 et 167. La partie de violoncelle est transférée à l’alto mais en reprenant la première ligne grave. Les violons effectuent la deuxième version rythmique sur les mêmes deux enchaînements harmoniques greffés.

La soprano reprend les mêmes envolées mais complètement ivre: un demi-ton plus bas et sans rigueur rythmique, avec mauvaise prononciation et avec articulations incohérentes.

Les parties des violons sont transférées aux chanteuses altos effectuant des rires niais (mettant l'accent sur l'absence d'esprit de la soprano dû à ses consommations). Les harmonisations du motif «maléfique» des mesures 176 et 178 sont moins élégants, plus dramatiques, ralentis et tendus qu'à la mesure 166.

### **Section K, L et M**

*«Que la réalité soit transfigurée...  
 Ô alliés imaginaires, transportez-moi loin...  
 ... loin de l'ennui... loin de la monotonie...  
 loin de cette fadeur ordinaire...  
 Rappelez-moi l'extase des sens!  
 Je veux jouir... Encore et toujours...  
 aaAAHH (frustration en crescendo)»*

Quadruple variation, cette fois-ci principalement en *arco*, des deux enchaînements harmoniques soudés (la première à K, la deuxième à L, la troisième à M et la dernière à la mesure 208).

Mélange d'envie, de luxure et d'acédie dans le monologue de la soprano. L'accompagnement au chœur sous-groupé de façons variées est un échange de noms de créatures fantastiques et/ou maléfiques. Les chanteurs communiquent alors la déconnexion de la soliste à la réalité en exagérant le nombre de ses nouvelles idoles.

Reprises de la première version rythmique à K au premier groupe de cordes avec la deuxième version de la ligne grave au violoncelle, la deuxième version rythmique à L au premier groupe avec la première version de la ligne grave à la contrebasse, la troisième version rythmique aux violons à M avec la première version de la ligne grave à l'alto. La quatrième variation à la



mesure 208 est une douce reprise en *pizzicati* écourtée de la section J aux cordes graves doublée aux voix graves.

## Section N

«Donnez-moi!

*Donnez-en moi plus! Il m'en faut plus! Davantage!*

*À moi! Rien que pour moi!*

*Encore, encore!*

*Encore! Encore! Encore! Encore! Encore! Encore!*

*Plus!*

*AAHH!»*

Mixture éclatée et déchaînée de colère, d'avarice et de gourmandise. Disparition ponctuelle du chœur afin de recentrer la musique sur la soliste et l'envolée instrumentale. Invention *fortissimo* sur les enchaînements harmoniques construits à partir du motif «maléfique» prenant constamment de l'ampleur de par le mouvement contraire chromatique général des deux sous-groupes des cordes.

**Figure 2.3.16** : Variation féroce en glissement chromatique du motif «maléfique» (mes. 216)

The musical score for Figure 2.3.16, measures 216-220, is presented in a multi-staff format. The vocal part (S. Solo) is written in treble clef and includes the following lyrics: "À moi! Tout à moi! Rien que pour moi! En-core! En-core! En-core! En-core! En-core!". The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, Alto, Vclle, Cb) are written in their respective staves, showing a complex, fast-moving harmonic structure with chromatic glides. The score is marked with a forte dynamic (f) and a tempo of 216.

## Section O, P et Q

«Aaaaahhh! Des zombies, des harpies et des valkyries, des génies  
et des farfadets, des feux-follets!  
Des succubes, incubes, méduses  
et des Baba Yagas, des Azuras  
et des gobelins, des lutins,  
des âmes-en-peine et des krakens!  
Eh! Eh! Des sirènes et cerbères, des chimères!  
Hi! Hi! Des phénix et pixies, cocatrix!  
Oh! Oh! Oh! Des fantômes! Oh! Oh! Des gnomes!  
Ah! Ah! Hi! Hi! Eh! Eh! Oh! Oh!  
Donnez-les Moi! ME, MYSELF AND I!  
Un de plus, un de moins! Donnez-les moi tous, BANDE D'ÉGOÏSTES!!!  
AHAHAHAHAHAH!»

Passage nécessitant une grande agilité vocale (quasi instrumentale) de la part de la soliste exposant à son tour ses nombreuses idoles.

**Figure 2.3.17** : Virtuosité de la soprano en délire (mes. 228)

S. Solo

des go-be-lins, des lu-tins, des âmes-en-peine et des kra-kens! Eh! Eh! Des si-rènes et cer-bères, des chi-mères!

Le chœur est divisé en deux groupes genrés. Il met la gourmandise à l'honneur et prononce le mot «plus» en quatre langue différentes: soit le français, l'anglais, l'italien et l'allemand. Les groupes s'alternent et leurs interventions se rapprochent constamment, toujours en *mezzo-piano*, afin de serrer le mouvement sans encombrer l'audition des autres strates musicales de la solistes et des cordes.

**Figure 2.3.18 : Chœur gourmand qui parle (mes. 240-241)**

The musical score for measures 240-241 features eight vocal parts: Soprano II (S II), Alto I (A I), Alto II (A II), Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The lyrics for all parts are: "plus! More and A - gain! E an - co - ra! En - core et Plus et tou-jours plus!". The notation includes triplets of eighth notes and slurs over groups of notes. The parts are arranged in a standard choir format with Soprano at the top and Bass at the bottom.

La section O est entièrement dédiée au dévoilement des deux accords alternés. La contrebasse à O, le violoncelle à la mesure 226, l'alto à la mesure 230 et les violons à la mesure 235 se dévoilent l'un après l'autre. On constate que les cordes sont à nouveau regroupées en premier et deuxième groupes.

La section P se tend à partir de la mesure 233 lorsque la contrebasse commence à articuler les contretemps qui se poursuivent de façon accélérée avec le *crescendo* entamé aux violons lors de leur entrée à la mesure 235 (en décalage avec celui du deuxième groupe), la marche harmonique marquée aux mesures 238 et 240, l'ajout progressif de doubles cordes et l'accentuation des contretemps à partir de la mesure 238 au premier groupe, le violoncelle qui se greffe par mouvement de quarte augmentée contraire à la contrebasse à partir de la levée de la mesure 240, le stress par diminution rythmique à partir de la levée de la mesure 241 au premier groupe, ainsi que le *tutti en fortissimo* soudain à la mesure 242.

Brève intervention seule et folle de la soprano à la mesure 244 avant d'entamer son intense rire à Q où les cordes explicitent finalement le deuxième enchaînement harmonique

principal sous sa forme originale. Il termine le troisième acte au zénith de la perte de sa raison. Il se résout dans le vide et dans un élan rappelant la convergence de la mesure 31.

**Figure 2.3.19** : Convergence de clôture sur le rire endiablé de la soprano (mes. 249-255)

The musical score for measures 249-255 is presented in a five-staff format. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Alto, Vclle, and Cb. The time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). The soprano part (Vclle) is marked '8va' and 'fff'. The other instruments also feature 'fff' markings. The score ends with a 'ffff' marking.



Les cordes amplifient le sentiment de chute avec des *glissandi* en *tremolo* avec sourdine s'étageant de façon analogue à celle des chanteurs. La contrebasse prend insidieusement place à la mesure 4 avec un *solo* qui perdure jusqu'à B. Cette ligne d'un grave abyssal représente les ténèbres dans lesquelles son âme s'est perdue. Ce solo est, *grosso modo*, une broderie enflée autour d'un *ré*. Le développement de celui-ci est inspiré de la répétition qu'emploie Claude Vivier dans certaines de ses œuvres<sup>32</sup> (comme dans la partie de soprano de *Lonely Child* ou la mélodie principale de *Zipangu*). Une progressive diminution globale des valeurs rythmiques est employée.

Les chanteurs reprennent un rôle de *messe basse* à la mesure 4. Sur des notes déterminées, ainsi qu'une liste<sup>33</sup> de noms de démons respectifs, ils ont la liberté d'improviser. Ils maintiennent ainsi, de façon plus transparente et tout le long de la section, la sonorité de *cluster* de gamme augmentée.

## **Section B**

### Péché capital de l'orgueil (alto I):

*«Jeune pécheresse ambitieuse et dévouée fidèle, nous avons entendu tes louanges!  
Réjouis-toi! Car nous, vices et péchés capitaux, sommes venus t'annoncer ton sombre destin...  
Enfant du mal, ne crois pas pouvoir acheter tes limbes comme tu as cru le faire avec le ciel.  
Cette ivresse n'en sera que plus douloureuse lorsque des, démons que même Dante n'eût osé  
mentionner, se délecteront féroceement de ta petit âme gangrénée...  
Tel est le destin que tu embrasses... telle est ton inévitable damnation!»*

La section B surprend de par l'intervalle de tierce, contextuellement très disjoint, accentuée à la contrebasse sur la levée de la mesure 14 (le nouveau pôle est alors *fa*) et l'arrêt de la *messe basse*. Elle est également marquée par un coup de cloche tubulaire. Le violoncelle se joint à la ligne abyssal à la 12e supérieure parallèle.

---

<sup>32</sup> Voir les documents annexés

<sup>33</sup> Idem

**Figure 2.4.2 :** Greffe du violoncelle au solo abyssal de la contrebasse à la douzième supérieure (mes. 13-15)

The musical score for measures 13-15 is presented in two staves. The top staff is for the Violoncelle (Vclle) and the bottom staff is for the Contrebasse (Cb). Both staves are in 4/4 time. The Vclle staff has a whole rest in measure 13, followed by a half note G#4 in measure 14, and a half note A4 in measure 15. The Cb staff has a half note G#2 in measure 13, followed by a half note A2 in measure 14, and a half note B2 in measure 15. A slur connects the G#2 and A2 notes in the Cb staff, with dynamics *pp* and *ppp* indicated below. A slur connects the G#4 and A4 notes in the Vclle staff, with dynamics *mp* and *mp* indicated below. A text box between the staves in measure 14 contains the instruction: *mp détaché mais avec un caractère legato*.

L'ombre se présente à la soprano et accapare à elle seule toute la section. Les autres chanteurs reprennent leur rôle de *messe basse* en alternance avec les cloches tubulaires dans le but d'articuler le discours maléfique de l'orgueil.

## Section C et D

### Soprano

*«Mais que dites-vous?! Mais qu'ai-je fait?! Comment ai-je pu être aussi naïve?  
Bernée par mes fantasmes et éphémères envies, il ne reste plus de moi qu'une abjecte âme tordue  
et répugnante! Qui de mon statut saurait même espérer le salut et la rédemption?»*

### Alto I

*«Vicieuse et ingrate, tu as scellé ton sort!  
Ces promesses divines ne sont pas pour les mécréantes comme toi!  
Assume ton essence mauvaise; répands le chaos et le désarroi!»*

### Soprano

*«Mais ce n'est point ce que je veux!»*

### Alto II

*«Cette vie de débauche vaut bien l'éternelle tordue qui t'attend!  
Toutes ces larmes, tous ces cris, tout ce mal!  
Consumée! Dévorée! DÉ-CHI-QUE-TÉE!»*

### Soprano

*«Je vous en supplie, je serai bonne!  
Sauvez-moi de moi-même!  
Je ne veux pas souffrir!!  
JE NE VEUX PAS ALLER EN ENFER!»*

### Chœur (tutti)

*«Implorer, conjurer, prier, supplier.  
Rien ne peut t'épargner  
de ton inévitable damnation!»*

Départ d'un long *accelerando/crescendo* jusqu'à la mesure 51 à partir de C. Un dialogue s'installe entre la soliste et l'alto I. L'alto (l'instrument) se joint au violoncelle et la contrebasse une quinte supplémentaire plus haute que ce premier. Le chœur change à ce moment drastiquement de rôle: les voix graves doublent les parties des cordes et décrivent avec une succession d'adjectifs les états d'âme immédiats de la soliste face à ses révélations tragiques. De la même manière que la soprano I et l'alto II, le violon II se greffe aux cordes une quinte additionnelle plus haute que l'alto (l'instrument) à la mesure 36. Les cloches tubulaires



maintiennent leur rôle articulant les séquences du chœur durant les silences (mesures 26, 27 et 30). Une fois son texte terminé à la mesure 42, l'alto I se greffe au reste du chœur et ajoute une importante dissonance à l'étagement de quintes parallèles.

Ces séquences d'adjectifs, métriquement irrégulières afin qu'elles ne semblent pas être mesurées, deviennent de plus en plus longues jusqu'à D où le premier violon se greffe aux autres cordes une quinte additionnelle plus haute que le violon II. Le chœur cède sa place, sur une note tenue, au commentaire orchestral de transition initié par le coup de tam-tam.

## **4.2 - β. Damnation**

Grande finale où la soprano devient musicalement transparente afin de laisser place à un chœur et des cordes déchaînés. La section de la damnation est une double invention sur deux principaux gestes musicaux s'alternant ainsi qu'une composition de proverbes et de citations<sup>34</sup>, en lien avec la thématique de l'enfer et du mal, tirées de l'histoire et de la littérature.

### **Mesure 51 jusqu'à E**

Exposition des matériaux. Les deux gestes emploient à profusion la division des cordes selon les deux sous-groupes usuels. Le premier (aux mesures 53 et 60) est une invention sur la ligne abyssale de la section précédente harmonisée et très rythmée. Il est distinct sur la partition de par son alternance entre les mesures ternaires et binaires, ses *piano* enflés aux instruments, sa contrebasse en *pizzicato*, ses aller-retours harmoniques ainsi que son chœur divisé en sous-groupes. Le deuxième (mesures 52, 59 et 66) est une variation harmonique très tendue du motif «maléfique» exploitant les superpositions de quintes justes. Il est *forte*, plus stable avec son (3+2)/4 régulier et son chœur *tutti*.

---

<sup>34</sup> Idem

## Section E

Les mêmes matériaux qu'à la section précédente sont ici variés afin de créer un développement. Le premier geste (à E et mesure 76) est réduit instrumentalement et varié en registres (médium à E, grave à la mesure 71 et aigu à la mesure 76) afin de donner des *solis* et sous-ensembles parlés plus doux à des chanteurs sélectionnés. Ces douces interventions sont articulées par le deuxième geste (mes. 75) de caractère inchangé en *tutti forte*.

**Figure 2.4.3** : Contrastes entre les deux gestes principaux alternés (mes. 75)

The musical score for Figure 2.4.3 displays five staves: Vln. I, Vln. II, Al., Vclle, and Cb. The first gesture (measures 75-76) is marked with forte (f) and fortissimo (ff) dynamics. The second gesture (measures 77-78) is marked with piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

## Sections F et G

Accumulation ponctuelle. Toutes les cordes, quasi homorythmiquement, effectuent le premier geste jusqu'à la mesure 72 (*sans diminuendo*) où ils introduisent un troisième geste énervé lui aussi articulé par le deuxième (mesures 92 et 95). Celles-ci s'imbriquent et alternent entre elles une ascension en triolets sous un *tutti* de chœur. L'élan de la mesure 95 est immédiatement réitéré à la mesure 95 avec un dernier *crescendo* par mouvement contraire entre les deux sous-groupes instrumentaux amenant un intense commentaire orchestral à G développé à partir du deuxième geste en quintes parallèles superposées.

**Figure 2.4.4 : Commentaire orchestral (à H)**
**Section H jusqu'à 117**

Retour à une nuance *piano* et construction d'une nouvelle accumulation à partir du premier geste (*piano*, sans enflés, mais avec beaucoup d'accents) accompagnant les chanteurs seuls. Cette fois-ci, les deux groupes instrumentaux sont décalés rythmiquement sur une métrique irrégulière mais constante ( $2/4 + (3 \times 3/4)$ ). On retire la contrebasse momentanément jusqu'à la mesure 109 (excluant son *pizzicato* de la mesure 105 ayant pour but de marquer la réitération du geste de H). L'alto se joint jusqu'à la mesure 109 au violoncelle et chaque groupe de cordes devient ainsi constitué de deux instruments. Le retour de la contrebasse marque la troisième reprise du geste avant le *crescendo* généralisé à I. L'alto retourne à ce moment dans le premier groupe.

**Mesure 117 jusqu'à J**

Cette section est une reprise de la section précédente (de H jusqu'à la mesure 117) avec beaucoup d'intensité et un retour progressif du *tutti* choral un chanteur après l'autre. Le *crescendo* qui précède abouti dans la néant avec un *subito piano* à la mesure 117. Ce creux n'est



Les chanteurs installent un chaos verbal et des rires sans synchronisation, à partir de K, maintenu jusqu'à M.

**Figure 2.4.6 :** Contraction du geste «maléfique» (entre J et L)

The musical score consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Al., Vclle, and Cb. It is divided into three systems. The first system has a 3/4 time signature, the second a 4/4 time signature, and the third a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *ff* (fortissimo). The Vln. I and Vln. II staves show complex melodic lines with many accidentals. The Al. (Alto) staff has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Vclle (Violoncelle) and Cb. (Contrebasse) staves provide a harmonic foundation with lower notes and some triplet figures.

## Section L, M et N

Les cordes, elles-mêmes *fortississimo*, tentent d'augmenter davantage la tension par leurs rythmes individuels et d'ensemble. L'homorythmie à L annonce l'entreprise d'une dernière course avant d'atteindre l'ultime climax de l'œuvre à N.

Figure 2.4.7 : Texture chaotique (mes. 150-157)

Figure 2.4.7 shows a musical score for five parts: Vln. I, Vln. II, Al., Vclle, and Cb. The score is for measures 150-157. All parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The texture is chaotic, with each part having a different rhythmic pattern. Vln. I and Vln. II play eighth notes with various accidentals. Al. plays eighth notes with various accidentals. Vclle plays eighth notes with various accidentals. Cb. plays eighth notes with various accidentals. The score ends with a glissando in Vln. I.

À la mesure 150, mis à part le violon II et l'alto groupés, tous empruntent une direction différente. Il en résulte une texture contrapuntique pêle-mêle. À la mesure 161, les deux groupes usuels se redéfinissent et amplifient la tension rythmique en exécutant respectivement deux hémioles accentuées et décalées en boucle. Celle-ci permet aux chanteurs d'entamer le reste de *crescendo* qui leur est possible de par sa durée.

Figure 2.4.8 : Hémioles en décalages (mes. 161-164)

Figure 2.4.8 shows a musical score for five parts: Vln. I, Vln. II, Al., Vclle, and Cb. The score is for measures 161-164. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The parts are grouped into two main sections: Vln. I and Vln. II, and Al. and Vclle. The Cb. part is also shown. The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The texture is chaotic, with each part having a different rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

Convergence du rythme des cordes à la mesure 165 pour l'ultime effort (la contrebasse y maintient l'hémiole). Il surgit alors de ce chaos la soprano pour une dernière intervention: elle crie à M lorsque tous les autres musiciens disparaissent soudainement afin d'intensifier son retour final. Tous les chanteurs se joignent à son cri à N et les cordes closent sa fin tragique dans les deux registres extrêmes opposés.

**Figure 2.4.9 : Clôture (à N)**

The musical score for Figure 2.4.9, titled 'Clôture (à N)', is written for five instruments: Violin I, Violin II, Alto, Voice, and Contrabass. The score is in 2/2 time and consists of three measures. The first measure is marked 'fff' (fortissimo). The second measure is marked '8va' (octave up) and 'subito p' (suddenly piano). The third measure is marked 'fff' (fortissimo). The Voice part has a final note in the third measure.

## **Section O**

Enchaînement de coups de cloches tubulaires à O effectués par le narrateur symbolisant la mort de la soprano. Ces coups déconstruisent progressivement la tension accumulée. Ils rappellent les vestiges des emplois symboliques antérieurs. Le début de l'épilogue suit une fois la tension atténuée.

## Conclusion

Il va sans dire qu'une maîtrise en composition instrumentale permet le mélange et l'application de toute la théorie musicale pouvant être assimilée lors d'un premier cycle universitaire dans le domaine. Les plus grandes richesses que j'en ai tirées concernent évidemment mon métier de compositeur. J'ai eu, au cours de ces deux années, l'opportunité d'écrire pour divers grands ensembles en plus d'être initié à l'écriture scénique et vocale (pour laquelle j'ai développé un malin plaisir). *A fortiori*, je crois que la composition d'œuvres de longue durée<sup>35</sup> m'a permis de développer une flexibilité relativement à la forme musicale. Je crois dorénavant mieux cerner le genre d'écriture se rapprochant d'un langage pouvant potentiellement être le mien. Je conçois aussi que l'écriture lyrique et l'élaboration d'œuvres musicales impliquant des mots et des jeux théâtraux sont des voies que j'explorerai davantage et dans lesquelles je pourrais peut-être me spécialiser.

Sur un plan plus technique, j'ai eu l'occasion d'approfondir mes compétences en orchestration lors d'un séminaire d'orchestration autour de l'œuvre de Maurice Ravel supervisé par M. François-Hugues Leclair. J'ai aussi appris à formaliser des intuitions musicales de manière computationnelle sur *OpenMusic* lors d'un séminaire de composition assistée par ordinateur encadré par M. Pierre Michaud. J'ai eu l'opportunité de me cultiver relativement aux compositeurs de musique canadienne, en particulier québécoise, au cours d'un séminaire donné par M. Denis Gougeon. Finalement, j'ai été initié à l'approche musicologique s'intéressant aux esquisses dans le processus de création au cours d'un séminaire donné par M. Jonathan Goldman autour du FORUM du Nouvel Ensemble Moderne de 2016.

Si j'avais à résumer mes deux années à la maîtrise en composition instrumentale en un seul mot, j'opterais pour *émancipation*.

---

<sup>35</sup> Posons 10 minutes et plus.



Émancipation, parce que j'ai cherché à assumer mes idées musicales et à les expérimenter. Parce que j'ai compris qu'une musique est d'autant plus riche lorsqu'elle est réfléchie et qu'elle a tout à gagner à pouvoir être discutée. Parce que j'ai appris à mieux comprendre les limites de la notation musicale traditionnelle dans le but de la rendre autant que possible au service de musique (et non l'inverse).

J'ai surtout compris que le processus en création est particulièrement complexe. Bien que le développement d'un métier puisse aider à atteindre une certaine constance créative, je conçois que la création est d'autant plus mystérieuse au fur et à mesure qu'elle se dévoile. Je n'ai, en conséquence, que plus de respect pour les grands maîtres de l'histoire de la musique qui ont contribué à enrichir cette contemporanéité.

## Bibliographie

Apocalypse, 8.6-11.19

BAUDELAIRE, Charles - *Le spleen de Paris*. Le Livre de Poche, Paris, 2003.

DE MAEZTU, Ramiro - *La crisis del humanismo*. Minerva, Barcelone, 1920

FRANCE, Anatole - *La vie littéraire*. Calmann Lévy, Paris, 1895

FRANCE, Anatole - *La révolte des anges*. Calmann Lévy, Paris, 1925

GOETHE - *Faust I et II*. Flammarion, Paris, 2015

JERZY LEC, Stanislaw - *Nouvelles pensées échevelées*. Noir sur Blanc, Montricher, 1993

JOLIVET, André - *Concerto pour flûte et orchestre à cordes*. Eugel & Cie 1971,

JOUHANDEAU, Marcel - *Algèbre des valeurs morales*. Gallimard, Paris, 1969

KING, Stephen - *The Green Mile*. Signet Books, New-York, 1996

LECLAIR, F.-H. (2014), Denis Gougeon: entre affect et narrativité. *Circuit*, 24(1), 50-65. doi: 10.7202/1023650ar

MICHAUX, Henri - *Tranches de savoir*. Les Pas Perdus, Paris, 1950

NIETZSCHE, Friedrich - *Ainsi parlait zarathoustra*. Société du Mercure de France, Paris, 1903

NIETZSCHE, Friedrich - *Humain, trop humain*. Gallimard, Paris, 1987

RIMBAUD, Arthur - *Poésies Rimbaud : Une saison en enfer/Illuminations*. Gallimard, Paris, 1990

RUSHDIE, Salman - *The Satanic Verses*. Viking Press, New-York, 1988

SHAKESPEARE, William - *Le Marchand de Venise*. Didier et Cie, Paris, 1863

VALÉRY, Paul - *Tel quel*. Gallimard, Paris, 1996

VESTDIJK, Simon - *De kellner en de levenden*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1949

WEST, Morris - *L'ambassadeur*. Plon, Paris, 1965

VIVIER, Claude - *Lonely Child*. Doberman-Yppan, Saint-Nicolas, Québec, 1994

[www.arvopart.ee](http://www.arvopart.ee)

(consultation en juin décembre 2016)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/asymptote/6033#U0mQi7sRfPtSQQL.99>

(définition d'*asymptote*, consultation en décembre 2016)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manichéisme/49145>

(relativement au *manichéisme*, consultation en décembre 2017)

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/nature\\_morte/153562](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/nature_morte/153562)

(relativement à la *nature morte*, consultation en décembre 2016)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vanité/81048>

(définition de *vanité*, consultation en décembre 2016)

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/référentiel/86636>

(relativement au référentiel galiléen, consultation en juin 2018)

<http://www.sanctamissa.org/en/music/gregorian-chant/the-faithful/chants-of-the-church.pdf>

(relativement aux chants religieux employés à *b. introduction* dans *Alter-é(e)go*, consultation en juin 2018)

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mode-plagal-musique/>

(Relativement aux modes plagaux, consulté en juin 2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=eA4B9Iem83s>

(Glenn Gould, *Solitude Trilogy*, I. *The Idea of North*, consultation en juin 2018)